Der

Gesang in der Schule,

seine

Bedeutung und Behandlung

zur

Förderung musikalischer Einsicht und religiös = ästhetisch = gemüthlicher Bildung

von

Julius Merling,

Lehrer an der höhern Töchterschule in Magdeburg.

Leipzig,

Verlag von C. Merseburger.

1856.

Inhalt.

Einleitung.

Obwohl unser Körper als tellurisches Gebilde nach vollendetem Entwickelungsgange wieder dem tellurischen Auflösungsprocesse verfällt, so ist der Geist, welcher diesen Körper beseelt, ein Wesen, das, obschon mit der Materie erzeugt, doch dieselbe überdauert und einem höheren Ziele entgegenstrebt. Dieses Höhere haben Wissenschaft und Kunst die Menschheit ahnen lassen, indem beide auf die Hauptfaktoren des Geistes, auf Verstand und Gemüth, einwirken und die menschliche Seele weit über die Seelen der Thierorganismen erheben und dem Ideale nähern, dessen Glanzpunkt wir in der Gottheit erkennen. Tritt uns in der Wissenschaft das Rationelle, als die auf Objektivität und Evidenz sich stützende Wahrheit entgegen, so offenbart sich in der Kunst das Psychisch-Aesthetische, als die geläuterte und veredelte Gefühls- und Empfindungsweise in dem Ausdruck ästhetischer Formen. Nicht die Wissenschaft allein, nicht die Kunst allein verbürgen der Menschheit, sowie dem Individuum die Bildung, welche die Harmonien des Geistes zu einem allgemeinen Grund- und Schlußakkorde vereinigt, sondern beide zusammen in ihren Beziehungen zu und in ihren Wechselwirkungen auf einander. Beide, Wissenschaft und Kunst, laufen daher als Erziehungsmomente auf parallelen Bahnen und führen die verborgenen, aber mächtig sich entwickelnden Kräfte des Geistes jenem höheren Ziele sicher zu. Beide, Wissenschaft und Kunst, müssen daher schon in der Periode ihren heilsamen Einfluß auf den Menschen ausüben, in welcher derselbe mit Bewußtsein die Bahn der Entwicklung zu betreten beginnt, in dem Kindesalter. Die Aufgabe des Erziehers, besonders des Lehrers ist es, zu erforschen, wie weit das junge Geschlecht zur Förderung wahrer Menschenbildung in das Gebiet von Wissenschaft und Kunst hinüber zu leiten sei, und wo die Grenzen zu stecken, innerhalb deren der zarte Keim des Geistes sich zur Blüthe entfalten und zu einer schönen Frucht bilden könne. Wer nur die Wissenschaft als die Grundlage aller Erziehung und alles Unterrichts herauskehren und darüber die Kunstpflege vernachlässigen wollte oder umgekehrt, der würde den Entwickelungsstrom des Geistes in Bahnen hinüberleiten, wo seine Fluthen in ungeregelter Hast fortreißen, was die Natur zum Gedeihen des Ganzen so zart und sinnig gepflanzt, oder wo er mit gebrochener Kraft als ein Spiel der Stürme an den Felsen und in den Tiefen des Lebens aufschäumt, um spurlos von der Atmosphäre aufgesogen, oder von den Wellen des Stro-

mes der Leidenschaft verschlungen zu werden. Was die Wissenschaft der Vernunft und dem Verstande, das ist die Kunst der Phantasie und dem Gemüthe. Beide sind die elektrischen Strömungen, durch welche das Gleichgewicht in der Atmosphäre des Geistes erhalten und momentane Störungen in derselben ausgeglichen werden. Daher sind denn auch durch alle Zeiten unter gebildeten Völkern Wissenschaften und Künste, und unter diesen die Tonkunst ganz besonders gepflegt und als einer der ersten Hebel zur Förderung gemüthlich-religiöser Bildung dem Cultus zugesellt worden, durch dessen Vermittlung sie in die Stätten verpflanzt ist, wo die jungen Seelen Weisheit und Gemüthlichkeit lernen sollen.

Doch lehrt uns die Weltgeschichte, daß das Verhältniß der Wissenschaft zur Kunst im Entwickelungsgange der Menschheit nicht ein gleichmäßiges gewesen, daß vielmehr die Kunst bis in das verflossene Jahrhundert hinein ihr Uebergewicht über die Wissenschaft gehabt und somit auf die Richtung des nationalen, so wie des individuellen Geistes nicht unwesentlichen Einfluß geübt hat. Erst unser Jahrhundert hat der Wissenschaft einen neuen Aufschwung gegeben und derselben eine höhere Bedeutung beigelegt, als sie bis dahin gehabt; ja es gewinnt den Anschein, daß in den künftigen Jahrhunderten die Wissenschaft ebenso auf dem Throne sitzen und von da aus die geistige Bildung leiten werde, als es früher die Kunst gethan. Unter solchen Auspicien wäre allerdings der Kunst keine günstige Zukunft vorherzusagen, denn sie müßte fortan der Wissenschaft gegenüber dieselbe untergeordnete Stellung einnehmen, in welcher diese Jahrhunderte hindurch sich befunden. Auch auf die Tonkunst müßte sich der nachtheilige Einfluß des wissenschaftlichen Uebergewichts äußern; denn das Forschen im Gebiete der Wissenschaft und dessen überraschende Ergebnisse und Folgerungen für das praktische Leben haben schon jetzt das allgemeine Interesse für die Musik verdrängt und drohen ferner deren Stellung auch im pädagogischen Gebiete zu untergraben. Hegen wir indeß für die Tonkunst nicht zu große Besorgniß, wenn auch selbst die Fülle der inhaltsleeren Erzeugnisse ihrer heutigen Literatur den Verfall derselben darzuthun scheint. Das Auge der Wissenschaft ist hell und scharf. Es spähet mit unparteiischen Blicken, was in den graduellen Entwickelungsstadien zu existiren berechtigt ist und führt den Geist nicht aus Rücksicht, sondern aus innerer Nothwendigkeit zu dem Principe der Toleranz. Daher werden wir nicht in Fanatismus die Interessen der Tonkunst gegen Uebergriffe zu schützen, wohl aber dahin zu trachten haben, daß ihr höherer Inhalt nicht ausschließliches Eigenthum Einzelner bleibe, sondern so viel als möglich Gemeingut werde, und daß besonders der Gesang, der Repräsentant der Tonkunst in der Schule, hinter den erhöheten Anforderungen, welche Zeitgeist und Kulturfortschritt an denselben stellen, nicht zurückbleibe. Der Zukunft ist es vorbehalten, das richtige Verhältniß zwischen Wissenschaft und Kunst festzustellen und, wie in jeder Kunst, so auch in der Tonkunst zu prüfen, welches in dem reichen Schatze literarischer Kunstwerke die Elemente sind, die als Grundsteine bei dem Ausbau einer geläuterten, geistigen Verfassung den rechten Verband zwischen Verstand und Gemüth vermitteln.

Dieses Verhältniß der Tonkunst dem Individuum und durch dieses der Gesammtheit zum Bewußtsein zu bringen, das muß eine der wesentlichen Aufgaben aller Pädagogik sein und darum muß dem Gesange in der Schule ein ausgedehnteres Feld zugewiesen werden, als er bisher gehabt. Von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir die Gesangeskunst als einen wichtigen Unterrichtszweig in unsern Schulen ansehen, der ausschließlich die gemüthlich-ästhetische Bildung des Individuums zu pflegen bestimmt ist und in Gemeinschaft mit der Dichtkunst zur Lösung dieser Aufgabe unter den Künsten eine der ersten Rollen einnimmt. Ihr Inhalt ist das Schöne, das Hohe, das Edle, das Gute, und die Fülle dieser Gaben soll sie schon über das Gemüth ausschütten, sobald der weiche Boden desselben sich zu öffnen beginnt. Wann geschieht dies? Wann ist das Gemüth am leichtesten zu veredeln, für das Schöne am ersten zu begeistern und für das Gute am schnellsten zu entflammen? In der Jugend. Da empfängt das Kind Eindrücke, die, wie Jean Paul sagt, das ganze spätere Leben zurichten und den Menschen groß oder — klein machen. Wenn irgend etwas geschaffen ist, in den weichen Boden des kindlichen Gemüthes die Keime zarter Empfindung einzudrücken, so sind es die lieblichen Klänge und die zauberischen Melodien, welche die Musica dem Gesange verleiht. Gesang verklärt die Seele; Gesang beschwichtigt die bösen Lüste und macht den unbeugsamen Sinn milde; Gesang hebt die Schranken der Trennung auf und vereinigt die Gemüther zu inniger Gemeinschaftlichkeit; Gesang ziehet die Seele hinweg vom Niedern, Gemeinen und pflanzt in dieselben ein den Sinn für Schönheit und gute Sitte. Bedarf es dafür noch Beweise, so denke man an die Aussprüche solcher Männer wie Luther, Göthe u. A., welche an sich selbst die Allgewalt der Töne erfahren und in den beredtesten Worten von dieser Allgewalt gezeugt haben. Luther in seiner Lobrede auf die Musik preist die Kunst des Gesanges als „vom Anfang der Welt an aller Kreatur gegeben. Die unsichtbare, anscheinend unlautbare Luft gebe einen Klang von sich, wenn sie bewegt werde. Das zuvor nie Gehörte noch Begreifliche werde dann beides. Der Geist zeige große, wunderbarliche Geheimnisse dadurch an. Mit welcher herrlichen Musica habe der allmächtige Herr im Himmel seinen Sangmeister begnadet, die liebe Nachtigall, und so viel mal tausend Vögel in der Luft. Was aber solle man sagen von des Menschen Stimme, gegen die jeder andere Klang und Laut gar nicht reden könne; was von der Kraft, von der Würde des Gesanges! Sei doch nach dem heiligen Worte Gottes nichts so hoch zu rechnen und zu loben, als die Musica, sie, die mächtige, gewaltige Regiererin menschlicher Herzen. Die Traurigen mache sie fröhlich, die Verzagten herzhaft; die Hoffärtigen reize sie zur Demuth; sie dämpfe die hitzige Begier, den Neid, den Haß; wie denn nach dem Zeugniß des göttlichen Wortes der heilige Geist selber diese edle Kunst lobe und ehre, als seines eigenen Amtes Werkzeug. Darum hätten die heiligen Väter und die Propheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherlei Gesänge und Saitenspiel bracht, damit bei der Kirchen die heilige Musica allzeit bleiben solle. Welch' ein herrlicher und mannigfaltiger Schöpfer sei nun auch Gott; welch' einen Reichthum verschiedener Stimmen habe er den Men-

schen zugetheilt! Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliret wird, da siehet und erkennet man es zum Theil — denn gänzlich kann's nicht begriffen und verstanden werden — mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, daß Einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher 2, 3, 4 und 5 Stimmen auch gesungen werden, die eine solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum her spielen und springen oder mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen, als daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang, mit vielen Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust und Liebe hat und durch solch' lieblich Mundwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, daß er solche liebliche Musica, sondern das wüste, wilde Eselsgeschrei des Chorals, oder der Hunde oder Säue Gesang und Musica höre." — Göthe zeugt von der Musik: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöhet und veredelt Alles, was sie ausdrückt. — Die Musik ist heilig und profan. Das Heilige ist ihrer Würde ganz gemäß, und hier hat sie die größeste Wirkung aufs Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleich bleibt. — Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht und Tanz."

Genügen aber Autoritäten nicht als Beweis für die heilsame Wirkung des Gesanges, so verweisen wir auf die Anstalten, in denen durch Musik selbst die verstocktesten Gemüther erweicht und die gemeinsten Kreaturen für das Gute gewonnen wurden. Wir erinnern an das, was in dieser Hinsicht eine Zeitschrift berichtete: „Seit einigen Jahren ist in Madrid der vierstimmige Gesang von Kindern und Erwachsenen ohne Musikbegleitung eingeführt und hier zunächst in den Armenhäusern del Hospicio und de los Desamparados durch die Musiklehrer Masarnau und Blanco. Vor Einführung des Gesanges war der Character der Bewohner jener Häuser ein wilder, bösartiger, der beständige Ueberwachung, sogar Züchtigung nöthig machte. Man hielt anfangs seitens der Behörden wenig vom Gesangunterrichte; indeß einträchtiges, brüderliches Zusammenhalten trat an die Stelle jener Fehler. Religiöse Gesänge vertrieben Flüche und Zoten; Gehorsam zeigte sich gegen Aufseher. Viele wollten das Haus nicht verlassen und baten, ferner dem Unterrichte beiwohnen zu dürfen. Man kann sie jetzt allein spazieren gehen lassen, während dies früher nie der Fall war, und seit jener Erlaubniß ist keinerlei Klage, kein Ausbleiben über die bestimmte Stunde vorgekommen. Unanständige Lieder vermeidet man." — Eine gleiche Erfahrung ist in den Correctionshäusern der Schweiz und manchen andern Ländern gemacht

worden, und es ist wohl wichtig, daß man auch in unsern Anstalten sich der Musik als Besserungsmittel bedienen möchte.

Was bedarf jedoch der für Musik erwärmte Kunstfreund Autoritäts- oder sonst äußerer Beweise; er weiß aus eigener Erfahrung, daß die Musik eine gewaltige Regiererin menschlicher Herzen ist. Mögen Viele solche Ansicht einen Wahn, eine Verbildung des Geistes, eine krankhafte Ueberspannung, eine übertriebene Sentimentalität u. s. w. nennen; wir mögen solche nicht beneiden, die nie den Zauber wahrer Musik in ihrem Herzen gefühlt. Gewiß würden sie anders denken, fühlen und reden, wenn schon in zarter Jugend die lieblichen Stimmen der Musen zu ihnen gesprochen und die edlen Gesänge einer frohen, jungen Sängerschaar ihr Gemüth bewegt hätten.

Ob aber der Gesang in der That schon einen so herrlichen Einfluß auf die Jugend auszuüben vermag? Auf die Jugend, welche dem Spiele, dem Scherz, der Tändelei, der Ausgelassenheit, dem Leichtsinne näher steht, als dem Ernste, der Einsicht, der Gemüthsempfänglichkeit und der Feinheit der Empfindung, wie sie die wahre Gesangespflege erheischt? Ja, dieser wohlthätige Einfluß des Gesanges bleibt nicht aus, wenn der Gesang nur in der rechten, bildenden Weise behandelt wird. Daß bis heut zu Tage diese heilsamen Wirkungen in unseren Schulen noch so spärlich, so dürftig, ja vielfach gar nicht erstrebt werden, ja, daß sich vielfach im Publicum die Meinung verbreitet und festgesetzt hat, Gesangstunden untergraben Zucht, Ordnung und gute Sitte: daran ist nicht der Gesang Schuld, daran ist Schuld die elendigliche Art und Weise, wie der Gesangunterricht ertheilt worden und oft noch ertheilt wird. Einen großen Theil dieser Schuld, wir können es uns nicht verhehlen, haben allerdings die Anstalten getragen, deren Aufgabe es ist, für tüchtige Gesanglehrer zu sorgen. Wenn die Lehrer wenig oder keinen Sinn für Musik haben, wie kann dieser Sinn im Volke entwickelt und veredelt werden? Und es ist gewiß kein Vorurtheil, wenn wir zu behaupten wagen, daß der in vereinzelten Gegenden vorherrschende musikalische und gemüthliche Sinn großentheils eine Folge der Bestrebungen musikalisch gebildeter Lehrer ist, welche in der Schule gediegener und für die Musik begeisterter Meister gebildet wurden. Ein für die Tonkunst begeisterter Lehrerstand vermag durch Musik auch den prosaischsten, ungemüthlichsten Menschenschlag für unschuldige Gemüthlichkeit empfänglich zu machen.

Was verlangen wir aber von dem Gesanglehrer, der die hohe Aufgabe des Gesangunterrichtes in der Schule lösen soll? Nicht Virtuosenthum, dem eine glatte Technik das Höchste ist, — nicht Künstlerlaune, die es verschmähet, zu den Unmündigen in der Kunst herabzusteigen, — nicht Unverstand, der die Stimmen zu Tode hetzt, — nicht Reizbarkeit, die bei jedem Mißton die Stirn in Falten zieht, — nicht übertriebene Empfindsamkeit, der die muntere Jugend Schnippchen schlägt, — nicht trockene Theorie, die auf leere Abstractionen Gewicht legt, — nicht schulmeisterliche Engherzigkeit, die unter Formenkram den Geist der Tonkunst ertödtet, — nicht Gelehrsamkeit, die nicht aufhört, positiven

Wissenskram auszuschütten: — Nichts von alle dem. Was verlangen wir von einem guten Gesanglehrer?

1. Einsicht in den Geist der Sprache und der Musik, insonders in die Theorie des Gesanges uud das Wesen des Stimmorganismus,
2. natürlichen Sinn für Musik und alles Schöne und Gute,
3. einen klaren pädagogisch-kritischen Blick und
4. Willenskraft, Strebsamkeit und Ausdauer.

Der Gesanglehrer, welcher diese vier Bedingungen in sich vereint, der wird die Tonkunst mit Einsicht und mit Erfolg zu behandeln wissen, und nur ein solcher sollte in unsern Schulen, besonders aber in unseren höheren Schulen für den Gesangunterricht gewählt werden.

Einsicht in die Musik ist die Grundlage des Musikunterrichts, wie er sein soll, und Einsicht ist das Endziel, das er erstreben soll. Was ist die Einsicht in die Musik? Was ist sie dem Gesanglehrer? was dem Gesangschüler? Das sind drei Fragen, von denen die beiden letzten ihre Beantwortung in dem vorliegenden Werkchen in so weit gefunden, als es dem Einzelnen vergönnt ist, in dieser Beziehung eine Ansicht zu äußern. Die erstere Frage ist so inhaltreich, daß sie füglich ein besonderes Buch, wenigstens eine umfangreichere Besprechung erheischt, als sie hier geliefert werden kann. Es mögen deshalb hier nur einige Andeutungen genügen, so weit sie zur Erkenntniß des Standpunktes nothwendig sind, von dem aus die Gesangeskunst in der Schule betrachtet werden soll. Einsicht in die Musik ist die Erkenntniß der göttlichen Idee durch die Musik und in der Musik, oder das bewußte Durchdrungensein von einer Gemüthsstimmung und einer Empfindungsweise, welche, von der Musik hervorgebracht, die Seele zu dem Himmel erhebt, von dem die heilige Tonkunst auf die Erde gekommen. Wer die Idee der Tonkunst in der Technik sucht, Tag und Nacht sich abmüht und rastlos die unwegsamsten Pfade, die schroffsten Klippen einer todten Mechanik überschreitet, die schwindelnde Höhe der Virtuosität zu erklimmen: der ist der wahren musikalischen Einsicht fern; physische Kräfte haben scheinbar Unmögliches möglich gemacht, aber Geist und Gemüth stehen auf frostigen Gipfeln, wo die Strahlen der Kunstsonne nur spärlich Wärme spenden. Wer in ungestümem Wissensdrang in den Schatzkammern der Tonkunst sucht, was Theorie und Geschichte seit Jahrhunderten aufgespeichert, und wer nur in der Absicht sucht, den positiven Stoff als Ballast im Gedächtnisse ruhen zu lassen: der kennt die musikalische Einsicht nicht; er mag ein Gelehrter sein, der in vergilbten Bänden nach todten Formen jagt, der aber blindlings an dem Quell der Musica vorüber eilt, ohne sich an dem geweiheten Wasser erquickt und gestärkt zu haben. Wer durch den Rausch der Töne sein Gemüth betäuben oder gleich dem Säugling in der Wiege seine Seele durch das Schweben und Beben süßlicher Melodien einlullen läßt, — wer nur an dem Spiele bunt durcheinander wogender Instrumente, an dem tändelnden Hüpfen rhythmischer Tongestalten sein Ohr ergötzen, nur an den Sprüngen technischer Vollendung sein Auge weiden will: Der weiß nicht, was musikalische Einsicht ist; denn die wahre Kunst kommt nicht mit äußeren Geberden, als Dienerin der Sinne, auch nicht mit Pauken- und Posaunenschall, um eine Menge in Staunen zu

setzen oder um deren Gunst zu buhlen. Wer endlich in der Tonkunst nur Schönheit der Form und in den ästhetischen Formen das Höchste in der Musik erblicken will: der kann unmöglich von der wahren Einsicht in die Musik durchdrungen sein. Und gerade diese letztere Ansicht scheint sich in neuerer Zeit viele Anhänger erwerben zu wollen und in dem Bombast der Zukunftsopernmusik ihren Triumph zu feiern. Armseliges Loos der Tonkunst! Das Höchste, das sie der Menschheit bringt, soll nur eine Form, ein Gewand sein? ohne Inhalt? ohne Idee? Nein, auch die schönste, auch die plastischste Form, auch ein durch sinnreiche Verwebung und geistreiche Combinationen der ästhetischsten Formen geschaffenes Kunstwerk: es vermag wohl Staunen zu erwecken, aber das Herz läßt es kalt; es vermag wohl, zur Bewunderung hinzuführen, aber das Gemüth vermag es nicht zur heißen Gluth zu entflammen. Was ist es denn, das uns mit Zaubergewalt an die Tonschöpfungen unserer größesten Musensöhne fesselt und die Sprache verstummen, den Geist aber bis in das Innerste so mächtig erregen läßt? Was ist es, das den Geist mit Andacht weihet und die Seele mit einem göttlichen Hauche umwehet, wenn Händel's Hallelujah ertönt, wenn Haydn dem Schöpfer jubelt, wenn Mozart sein Requiem betet und Beethoven in seinen Symphonien aufersteht? Ist es die Form allein? Nimmermehr. Es ist derselbe göttliche Geist, der uns mit Demuth und Anbetung erfüllt, wenn wir im Tempel der Natur mitten unter himmelanstrebenden Felsen stehen, ein Wurm im Staube, und die Majestät zu ahnen wagen, die solche Herrlichkeit geschaffen. Aus den Tonwerken unserer Meister strahlt uns die göttliche Idee in einer Fülle, in einer Klarheit entgegen, wie sie nur Genien offenbaren können, die durch die höhere Hand dazu auserkoren. Was sie fühlten, das hauchten sie in Tönen aus und ließen die Menschheit fühlen den Geist, den keine Sprache auszusprechen und keine Form zu umgrenzen vermag. Diese göttliche Idee in der Musik zu erkennen, das ist die wahre Einsicht in die Musik. Zu dieser Einsicht soll, zu dieser Einsicht muß das jugendliche Gemüth durch die Einfachheit und die Reinheit des Liedes gebracht werden, das als göttlicher Ausfluß vom Sänger gesungen und durch die Zeiten hindurch die empfänglichen Naturen mit heiliger Weihe erfüllt hat. Diese Einsicht anzubahnen, ist der Zweck des vorliegenden Werkchens und von diesem Standpunkte aus möge man Alles beurtheilen, was in demselben erörtert worden.

Das Werk ist ein Kommentar zu meinem *theoretisch-praktischen Gesangs-Cursus*, der zum Gebrauche für Schulen und Seminarien nach vier Stufen bearbeitet ist (Magdeburg bei Heinrichshofen, 1855). Was dieser auf einzelne Lectionen vertheilt hat, bringt der Kommentar, zu Kapiteln vereinigt, im Zusammenhange und mit Hinweis auf die betreffenden Lectionen in dem Cursus. Das Buch ist geschrieben zunächst für Lehrer, denen zu ihrer musikalischen Weiterbildung die kostspieligen größeren theoretischen Werke nicht zu Gebote stehen; für Lehrer, welche dem Gesangunterrichte in der Schule dieselbe hohe Aufgabe zugestehen, welche ich demselben zugestehe; für Lehrer, welche das Werkchen mit demselben Wohlwollen aufnehmen, mit dem es der Oeffentlichkeit im Interesse des guten Gesangunterrichtes übergeben

worden. Doch möge es auch allen Musikern empfohlen sein, damit sie daraus ersehen, wie viel vor Allem die höhere Schule im Gesange zu leisten habe, um das heranwachsende Geschlecht für wahren Kunstsinn und wahre Kunstleistungen empfänglich zu machen. Endlich möge das Werkchen auch allen Eltern, Erziehern, Gesangsfreunden empfohlen sein, welche die pädagogische Bedeutung, sowie den hohen Inhalt des Gesangunterrichtes in der Schule bis jetzt noch nicht erkannt haben!

Erstes Kapitel.

Körperhaltung.

(Hft. I. Lect. 1.)

Die erste Lection des Gesangunterrichtes, von der Haltung des Körpers, hat eine Aufgabe, die theilweise mit der des Erziehers zusammenfällt. Es handelt sich in derselben um nichts Geringeres, als um die richtige Einwirkung auf die Entwickelung des Körpers, damit durch dessen Gedeihen das Stimmorgan ein Medium werde, durch welches die Tonkunst in ihrer ursprünglichen Reinheit dem Gemüthe zu vermitteln ist. Die Hindernisse, welche hier einer schnellen Lösung der Aufgabe entgegenstehen, sind die üblen Angewohnheiten, welche eine weniger sorgfältige Erziehung hat einwurzeln lassen. Ueble Gewohnheiten nehmen Kinder gar zu gern an, weil sie nach ihren Begriffen Annehmlichkeiten darzubieten scheinen; eine gute Körperhaltung nehmen sie aber nicht gern an, weil eine solche freilich ohne Mühe und Unbequemlichkeit schwer zu erlangen ist. Es ist für den Gesanglehrer nicht leicht, die einmal angenommenen üblen Angewöhnungen wieder zu entfernen. Wenn jedoch in den ersten Schuljahren, ehe das Kind gesangfähig wird, mit Energie und Ausdauer das Uebel angegriffen wird, so ist des Gesanglehrers Arbeit um ein großes Theil erleichtert. Das Erste, was in dieser Hinsicht zu beachten, ist das „Geradesitzen." Um die Schüler dahin zu bringen, nützt der wiederholte Ruf des Lehrers: „Gerade sitzen!" wenig, weil dieser Ausruf nicht speciell andeutet, worauf es bei Beachtung des Rufes eigentlich ankomme. Schüler haben nämlich die Idee, den Kopf in die Höhe richten und gerade sitzen sei eins und dasselbe; daher lenken sie ihr Augenmerk auf die Kopfhaltung, also zunächst auf eine Nebensache, und versäumeu darüber das Wesentliche, die Haltung der Brust. „Schultern zurück!" das ist der Wink, welcher keiner Mißdeutung unterliegen kann; denn dieser Wink bringt die Schüler, mögen dieselben sitzen oder stehen, in die regelrechte Stellung, nämlich in die, wo die Brust sich vorstreckt und den Lungen den freiesten Spielraum gestattet. Wem die fast pedantisch hier vorgeschriebene Körperhaltung kleinlich vorkommt, weil sich dieselbe von selbst zu verstehen scheint, dem rathen wir, einmal unsere Schulen bis in die

obern Klassen hinauf zu durchwandern und mit eigenen Augen anzuschauen, wie verkümmert die Brust so vieler Schüler zwischen den nach vorn gerichteten Schulterknochen ruht und welch' sichtliche Krümmung das nach auswärts gehöhlte Brustbein bereits angenommen. Leider ist das Uebel bei erwachsenern Schülern oft so weit vorgeschritten, daß die Schultern ohne Schmerz nicht einmal mehr nach rückwärts gebogen werden können, und daß die natürliche Brustwölbung eine Brustvertiefung geworden. Das Anfertigen von Handarbeiten in Mädchenschulen ist der guten Bruststellung ein wahrer Unsegen und ohne strenge Ueberwachung ein langsamer Ruin für die Lungen.

Für den Gesang ist das Stehen vortheilhafter, als das Sitzen; indeß ist bei den Lokalverhältnissen unserer Schulen meist das letztere anzuwenden, und ist dieses auch kein weiterer Nachtheil, wenn nur die richtige Haltung der Brust erzielt ist und die Schüler selbst nicht gedrängt an einander sitzen. Doch wache man darüber, daß der Oberkörper auf der Bank fast senkrecht ruhe. Eigentlich sollte eine völlige Vertikalrichtung des Körpers vorgeschrieben werden, denn sie ist offenbar diejenige, welche nicht die geringste Nachläßigkeit in der Stellung zuläßt. Erfahrungsmäßig ist indeß diese Haltung des Körpers der Verdauungsthätigkeit ungünstig. Das plötzliche Abweichen von der Längenausdehnung erzeugt körperliches Unbehagen, das um so peinlicher wird, je länger diese Haltung währt. Deshalb ist die Vertikallage des Körpers dadurch ein wenig zu verändern, daß sich der Schüler sanft an die Rückenwand der Bank anlehnt. Dieses Anlehnen darf indeß nicht ausarten in ein Andrücken, wodurch das Rückgrat gegen den Brustkasten gepreßt und die natürlichen Functionen der Lungen behindert werden. Eben so ist das Anlegen der Brust an den Vordertisch unter keinerlei Umständen zu gestatten.

Der allgemeinen Regel über die Körperhaltung reihen sich die folgenden drei Specialregeln leicht an:

1. Senke den Kopf nicht zu sehr.

Kinder sind eher geneigt, den Kopf sinken zu lassen, als denselben in die Höhe zu richten, was freilich aus den früheren Jahren, wo ihre Aufmerksamkeit sich vorzugsweise auf das Spielzeug und auf den Fußboden beschränkte, zu erklären ist. Das unnatürliche Senken des Kopfes ist zu tadeln, aber das übermäßige Heben desselben nicht minder. Bei jener rücken die Rachenwände zusammen, drücken auf die Zungenwurzel und erschweren das Schlucken, mithin auch das Athmen; bei diesem wird der Kehlkopf zu sehr gehoben und die äußere Halshaut in unangenehme Spannung versetzt. Die richtige Kopfhaltung läßt die Halsmuskeln ohne alle Spannung und erzeugt beim Singen das Gefühl der Abmattung im Kehlkopfe nicht. Um diese Haltung des Kopfes stets zu bewahren, sollte man, wenn man singt, Singebücher, Notenblätter ꝛc. nicht mit den Händen festhalten. Jede Schule müßte dafür sorgen, daß vor den Plätzen der Schüler Vorrichtungen angebracht wären, welche die Stelle eines Notenpultes vertreten. Abgesehen von dem Vortheile, welcher aus solcher Einrichtung dem Gesangeffekte überhaupt ersteht, wird ja dadurch die Körperhaltung im Allgemeinen erleichtert, jede Bewegung und vor Allem

das Senken des Kopfes vermieden. Ein stetes Kopfsenken bei Sängern macht auf die Hörenden und Schauenden einen peinlichen Eindruck; es erinnert an das Thierische, preßt den Ton in der Kehle, macht eine sichere Intonation fast unmöglich und giebt der Stimme einen Anklang an den Ton des vollkommeneren animalischen Stimmorganismus, während die regelrechte Kopfhaltung eine erfreuliche Erscheinung ist, sofern sie wesentlich zur Veredlung des Gesanges mitwirkt und immer die Würde des menschlichen Wesens anschauen läßt.

2. Lege den Ellbogen locker an die Seite.

Bei dieser Regel halten die Schüler gewöhnlich den Ellbogen dicht an den Körper in der Meinung, das heiße, den Ellbogen locker anlegen. Solches ist aber unnatürlich, denn dadurch gewinnt der Körper das Ansehen von Steifheit und Ungelenkigkeit. Die Regel bezweckt nichts weiter, als daß der Ellbogen nicht unnatürlicher Weise vom Körper abstehe. Das Auflegen der in einandergelegten Hände auf den Tisch, was der ganzen Klasse einen militärischen Anstrich giebt, ist nicht anzurathen, einmal, weil diese Haltung immer als gekünstelt erscheint und daher Jeden befremdet und dann, weil der Körper durch eine größere Entfernung der Rückenwand von dem Vordertisch zu sehr ausgereckt wird. Der Schüler lasse die Hände ungezwungen auf dem Schoße ruhen, vermeide jedoch alle und jede Bewegung mit denselben, wie denn während des Singens jede Körperbewegung, besonders aber die mit den Beinen, zu verbieten ist. Singen an und für sich ist Bewegung genug und zwar Bewegung des edelsten Organs im Körper. Wird nun außer dieser einen Bewegung noch eine andere, z. B. die der Glieder erzeugt, so kann bei solch' continuirlicher Doppelbewegung die Lunge leicht angegriffen und so der Zweck der Kräftigung dieses Organs mittels des Singens verfehlt werden.

3. Den Unterleib ziehe ein wenig ein.

Diese Regel ist wichtiger für den stehenden, als für den sitzenden Schüler; deßwegen mag hier über das Stehen während des Singens Einiges bemerkt sein. Beim Stehen kommt es besonders auf dreierlei an, und jeder Dirigent eines Gesangvereins sollte füglich dieselbe berücksichtigen lassen:

1. Die Füße müssen einander berühren in der Weise, daß die Hacken, nach einwärts gekehrt, zusammenstoßen.

   Beide Füße brauchen nicht in gleicher Richtung ausgestreckt sein, vielmehr kann der eine Fuß abwechselnd mit dem andern die Stellung einnehmen, daß Oberbein und Unterbein einen stumpfen Winkel bilden.

2. Gespreizte Beine sind gefährlich, weil die Gedärme in Folge der Thätigkeit des Singens gegen den Unterleib drängen, der dann ohne den geringsten Widerstand dem Luftdruck preisgegeben ist. Der Singende fühlt dabei einen eigenthümlichen Schmerz, eine sonderbare Spannung, die bei irgend Anlage zu körperlicher Schwäche das Uebel hervorrufen kann, welches unter dem Namen „Bruch" hin-

länglich bekannt ist. Das Singen kann in solchem Falle dieselbe Folge haben, als das heftige Schreien bei Säuglingen.

3. Das wiederholte Drehen und Wenden ist beim Stehen ganz unzulässig.

Es kann nicht genug wiederholt werden, daß die Lection über Körperhaltung, die einen wesentlichen Theil des Primär-Gesangunterrichts ausmacht, den Schülern mit der größesten Sorgfalt einzuschärfen ist. In Bezug auf Aesthetik des Gesanges sind bei dieser Lection, sowie auf dieser Stufe durchgängig nur vereinzelte Winke zu geben. Den Schülern macht die Lection nicht wenig Mühe; deßhalb hat der Lehrer dafür zu sorgen, daß er durch Lebendigkeit des Unterrichts, sowie durch eine gute Auswahl heiterer, launiger Liedertexte und Liedermelodien das Interesse für den Gesang erwecke und erhalte. Das ist denn auch der Grund, weshalb dieser ersten Lection das Liedchen „Lauerkätzchen" in meinem theoretisch-praktischen Gesangcursus beigefügt worden. Angenehme Melodie erfreut das Ohr; joviale, kindliche Texte rufen Heiterkeit hervor, und die natürliche Regsamkeit des Lehrers läßt Schüler die Unbequemlichkeiten vergessen. Alle Melodien werden, wie sich wohl von selbst versteht, mit der Violine nach dem Gehöre eingeübt, und wird so lange mit ähnlichen Liedern fortgefahren, bis die Lection in ihren Hauptschwierigkeiten überwunden ist.

Zweites Kapitel.

Mundstellung.

(Lection 2. I.)

Während die Lection über Körperhaltung mehr allgemeiner Natur ist, sofern die Regeln auf die Masse einer Schüleranzahl ohne Weiteres erfolgreich anzuwenden sind, selbst wenn die größte Verschiedenheit in individuellen Eigenthümlichkeiten statt hat, so ist die Lection über Mundstellung eine ganz individuelle, welche die genaue Berücksichtigung jedes Schülers verlangt. Eine gute Mundstellung ist abhängig von einer guten Organisation des Kopfes, besonders der Kinnladen und deren Theile. Es ist ein Erfahrungssatz, daß alle Köpfe, welche den Typus echter Humanität offenbaren, die für den Gesang nothwendige Mundstellung am leichtesten annehmen, vorausgesetzt, daß nicht zufällig ein organischer Fehler oder die mangelhafte Disposition eines Nebentheiles dem irgend ein Hinderniß entgegenstellen. Um so mehr Schwierigkeiten bieten in dieser Hinsicht die Kopfformen dar, deren Gesichtswinkel sich in geringern oder größerem Maße dem Gesichtswinkel der Animalien nähert, Schwierigkeiten, die deßhalb so widerwärtig sind, weil sie natürlich und nicht erst durch Vernachlässigung in der Erziehung entstanden sind, und weil ohne Entfernung derselben der Ton der Stimme nicht nach Kunstgesetzen in einen

rein ästhetischen Ton zu verwandeln ist. Es giebt auf der Erde ganze Generationen, deren Kopfbildung vorherrschend animalisch ist, z. B. die Negerrace. Der Gesang solcher Völker ist nichts anderes, als ein Complex von wenig cultivirten Lauten, die ihre Verwandtschaft mit den Stimmlauten gewisser Thiergattungen nicht verleugnen. Wie bei den Individuen der Negerracen, so ist auch bei den Individuen gebildeter Völkerschaften, bei welchen der Unterkiefer den Oberkiefer in gleicher Ausdehnung überragt, als bei jenen wilden Stämmen, eine schwache Analogie des Tones mit dem Blöken des Schafes, dem Meckern der Ziege 2c. nicht zu verkennen. Die einer richtigen Mundstellung entgegenstehenden Hindernisse sind:

1. ein zu weit vorstehender Unterkiefer,
2. aufgeworfene, dicke Lippen,
3. zu flach ausgebogene Rachenwände,
4. eine zu starke Zunge,
5. zu große Zähne, zu große Zahnlücken in den vorderen Zahnreihen, oder gänzlicher Mangel an Vorderzähnen.

Die Kopfformen der kaukasischen Race sind die normalsten, daher ist es dieser Menschengattung auf dem ganzen Erdkreise am ersten möglich, den schönsten und menschlichsten Gesang zu erzeugen. Die Normität ihres Kopfbaues besteht darin, daß der Unterkiefer die durch eine senkrechte Linie gedachte Verlängerung des Oberkiefers ist, oder daß der Oberkiefer den Unterkiefer dachartig, jedoch in geringem Maße, überragt. Daraus ist in Bezug auf normale Mundstellung beim Singen die erste Regel zu erklären:

1. Halte die Oberkinnlade gerade über die Unterkinnlade, so, daß beide gleichmäßig in die vom Scheitel nach dem Fuße gezogen gedachte Vertikallinie fallen. Da die Unterkinnlade nur zu bewegen ist, so könnte man die Regel dahin abändern: Stelle den Unterkiefer so, daß er in seiner Verlängerung mit dem Oberkiefer gerade in eine Vertikallinie falle. Das Ueberragen der Unterkinnlade ist, wie wir vorher gesehen, dem Gesangstone ungünstig, das Ueberragen der Oberkinnlade dagegen demselben günstig. Im ersteren Falle wird der aus dem Munde kommende Ton nach der Vorderwand des Mundes, gegen die Oberzähne geleitet, prallt hier ab, wird von dem vorragenden Unterkiefer aufgefangen und zu seinem Nachtheile verändert. Im letzteren Falle schlägt er ebenfalls gegen die Vorderzähne, prallt da ab, wird aber nun unmittelbar aus dem Munde hinausgeführt und in seiner ursprünglichen Gestalt vernehmbar. Schüler mit vorstehendem Unterkiefer verfallen bei Beobtung der Regel in einen der drei Fehler, entweder

1. halten sie den Unterkiefer zu weit nach links, oder nach rechts,

oder 2. öffnen sie den Mund sehr wenig und nähern die Kinnladen einander fast krampfhaft,

oder 3. bewegen sie Mund und Lippen fast gar nicht, sondern halten beide in unverrückter Lage.

Durch die erstere Art erzeugt sich meist ein oboe- oder trompetenartiger Ton, der gegen den Flötenton der Singstimme auffallend contrastirt; durch die andere Art entsteht ein gequetschter, zwitterhafter Ton, der selbst in einem

starken Chore unangenehm hervortönt, und durch die dritte Art kommt ein arger Kehlton zum Vorschein, der durch einen ähnlichen Muskeldruck im Kehlkopfe hervorgebracht wird, wie es bei dem Sprechen eines Bauchredners geschieht.

Jeder Ton bedingt eine Luftströmung; von der Beschaffenheit dieser Strömung hängt die Beschaffenheit des Tones ab. Ein gesunder, kräftiger, voller Ton verlangt eine nach physikalischen Gesetzen meßbare Luftströmung, und damit diese ungehindert aus dem Munde heraustreten kann, ist die Regel zu beachten.

2. Oeffne den Mund um Daumesbreite.

Aus welchem Grunde soll die richtige Mundöffnung beim Singen gerade die Daumesbreite haben? Ist diese festgesetzte Dimension nicht Willkür und daher unmaßgebend? Nein. Eine größere Mundöffnung gestattet dem Tone allerdings auch den ungehemmten Durchgang, so wie dieselbe auch die richtige Tonbildung durchaus nicht beeinträchtigt, doch stellen sich derselben drei Bedenken entgegen:

1. die Aussprache wird dadurch unendlich erschwert und das Gesicht verzerrt;
2. die Kinnbacken treten aus ihrer natürlichen Lage heraus und bereiten Schmerzen, und
3. Der Luftstrom entweicht den Lungen in größeren Quantitäten, während derselbe so spärlich als nur möglich aus dem Munde entweichen soll.

Eine Oeffnung von geringerer Ausdehnung, als die Daumesbreite, darf die Kunst nicht vorschreiben, denn der Ton müßte dann nach der Erfahrung auf eine nothwendige Entwickelung verzichten.

Die Daumesbreite ist deßhalb das einzig richtige Maß für die Mundöffnung während des Singens, weil diese der Oeffnung entspricht, welche entsteht, wenn der Sänger das a rein ausspricht, und a ist, wie wir später sehen werden, der Fundamentalvokal, mittels dessen der gute Ton nur zu bilden, und der das Kriterium abgiebt, nach dem die musikalische Behandlung aller andern Vokale zu bemessen ist. Die Regel könnte demnach auch so gefaßt und den Schülern mitgetheilt werden:

Sprich a rein und hell, so hast du die normale Mundöffnung.

Auch diese Regel wird dem Gesanglehrer manche Mühe schaffen, ja es giebt unter der Schülerzahl verhältnißmäßig sehr wenige, welche diese Mundöffnung von Natur angenommen, und es ist eine sonderbare Erscheinung, daß die Schüler, denen die normale Mundöffnung von Natur eigen ist, dieselbe momentan verlieren, sobald ihnen die betreffende Regel zum Bewußtsein gebracht wird. Gewöhnlich fallen sie dann in die Gegensätze, sie öffnen den Mund zu wenig, oder zu viel. Die Erscheinung ist indeß nur eine vorübergehende, die eben so leicht schwinden wird, als sie gekommen.

Manche erachten es nicht nöthig, so streng auf die Einprägung der Regel zu halten, weil nach einem Erfahrungssatze auch ohne diese vorgeschriebene

Mundöffnung ein guter Ton zu bilden sei, übrigens aber, um eine Uebereinstimmung in dieser Beziehung unter einer größeren Masse herbei zu führen, so viel Zeit darauf verwendet werden müsse, daß andere, vielleicht wichtigere Seiten des Gesangunterrichts darüber vernachlässigt würden. Die Ansicht, daß ohne die richtige Mundstellung ein guter, ein vollkommener Gesangston möglich, beruht auf einem Irrthume, auf weniger scharfer Beobachtung. Wenn wir hier einen Vergleich heranziehen wollten, so verhält es sich mit dem Erfahrungssatze eben so wie mit der Behauptung mancher Sprachmeister, dieses und jenes fremde Wort wird so oder so ausgesprochen, denn so und nicht anders hätten sie es im fremden Lande gehört. Wie es mit dem Gehör in dieser Beziehung oftmals steht, hängt noch von etwas mehr ab, als von der physischen Kraft des Hörens allein. Was den Zeitverlust anbetrifft, der durch Einübung der Regel verursacht werden soll, so ist derselbe nur ein scheinbarer. Es verhält sich hier eben so wie mit der richtigen Haltung des Handgelenkes beim Klavierspielen; zu schnelles Vorwärtsgehen rächt sich bitter.

Ohne die normale Mundöffnung klingt der Ton gedrückt, mit derselben aber freier und schwungreicher.

Es ist für die Tonbildung besonders wichtig, daß die Grenzen der Oeffnung, durch welche der Ton seinen Ausgang gewinnt, scharf gezeichnet sind. Schweifen nämlich die Grenzränder der Mundöffnung, also die Lippen, auseinander, so entsteht ein dicker, halbschlächtiger Ton. Umschließen dagegen die Lippen die Oeffnung in feinen, regelmäßigen, linienartigen Umrissen, so gewinnt der Ton an Weichheit, Lieblichkeit und Adel. Etwas Aehnliches begegnet uns bei dem Akte des gewöhnlichen Pfeifens mit dem Munde. Um nun die scharfe Umgrenzung der Mundöffnung herzustellen, ist die dritte Regel zu geben:

3. Lege die Oberlippe sanft an die Oberzähne an, und halte die Lippen nicht kreisförmig, sondern länglich.

Das Singen mit gespreizten Lippen ist eine gewöhnliche Erscheinung, besonders in Schulen, und das ist denn auch einer der Hauptgründe, weshalb der Gesang unserer Schüler an Unsicherheit und Unreinheit leidet. Schüler mit schmaler Lippenbildung wenden die Regel ohne Schwierigkeit an, Schüler mit wulstigen Lippen überwinden dieselbe nur mühsam. Daß die Regel selbst einer vielfachen Mißdeutung von Seiten der Schüler unterliegt, geht aus zwei Erscheinungen hervor, die sich bei Einübung derselben an vielen Schülern zeigen:

1. Viele heften die Oberlippe dergestalt an die Oberzähne, daß diese randartig umfaßt werden, und daß auf diese Weise das Gesicht zusammenschrumpft.
2. Andere ziehen die Oberlippe bis über die Zähne an das Zahnfleisch hinauf und geben ihrem Gesicht dadurch die Physiognomie, welche manche Thiere annehmen, wenn sie in gereiztem Zustande ihren Verfolgern die Zähne weisen.

Bemerkenswerth ist übrigens, daß gerade diese dritte Regel Veranlassung

zu allerhand Gesichtsverzerrungen giebt, und daß die Ueberwindung dieser Regel vor allen Gesichtsverzerrungen bewahrt. Wie mancher Sänger hätte durch dauerndes Anwenden dieser Regel alle die Grimacen verloren, deren Anblick nicht sehr erfreulich ist, und die den ganzen schönen Eindruck leicht zu verwischen im Stande sind, den der Vortrag der Musik vielleicht gemacht hat. Durch das sanfte Anlegen der Oberlippe an die Zähne wird die längliche Lippenbildung herausgekehrt und die kreisförmige verdrängt; zugleich verzieht sich der Mund ein wenig zum Lächeln, und die Miene erhält ein freundliches Ansehen. Wie wohlthuend aber der Eindruck ist, den eine freundliche Sängerschaar auf den Hörer ausübt, und wie erquickend es ist, den lieblichen Gesang einer solchen Sängerschaar zu vernehmen: das weiß der am besten zu beurtheilen, der einmal Gelegenheit gehabt, das Gegentheil davon zu erfahren.

Durch die richtige Lippenformation bleibt die Luftströmung zusammengedrängt, mithin auch der Ton ungetheilt. Welche Bedeutung diese Lippenbildung erhält, wenn Zahnlücken in der oberen Reihe der Vorderzähne vorhanden sind, wer möchte darüber noch in Zweifel sein? Die Oberlippe ersetzt dann die Lücken, welche sich in der Vorderwand des Mundes, gegen welche der Athem anschlägt, und von wo er hinaus in die Erscheinung tritt, gebildet haben. Ohne dieses Anlegen der Lippe ist dann ein accentuirtes, präcises Singen nicht denkbar. Leidet schon bei mangelhaften Zahnreihen im Vordermunde die Deutlichkeit und Schönheit der Sprache, um wie vielmehr die Klarheit und der Ausdruck des Gesanges.

Je ruhiger der Luftstrom die Mundhöhlung durchzieht, je sicherer und besser kann der Ton gesungen werden; jede Unterbrechung dieses Stromes, auch die geringste, übt auf den Ton einen nachtheiligen Einfluß, und da eine solche Unterbrechung am leichtesten durch die Zunge geschehen kann, so gilt die vierte Regel:

4. Laß die Zunge im Munde gestreckt liegen, und rolle sie nie darin umher.

Die Zunge muß beim Singen stets so liegen, daß sie mit der Spitze die Unterzähne berühre. Nur so bleibt über derselben eine freie Bahn, welche der Luftstrom ungehindert durchlaufen kann. Stößt die Zunge zu häufig an die Oberzähne, wie es beim Stottern oder Lispeln geschieht, so wird der Athem, wenn nicht gänzlich unterbrochen, doch zersplittert und so in mehrere Strömungen getheilt. Welche Wirkung eine solche Unterbrechung auf den Ton hat, möge man an Lispelnden und Stotternden einmal selbst beobachten. Die Schüler bewegen fast alle bei ihren ersten Gesangsversuchen die Zunge, selbst wenn es nicht so scheint. Das ist häufig die Ursache, weßhalb der Ton, selbst bei richtiger Mundstellung, so mangelhaft erscheint. Man hat hier drei Uebelstände zu berücksichtigen, deren völlige Beseitigung erst die Verwirklichung der Regel zuläßt:

1. Die Schüler bewegen die Zunge wellenförmig, oder
2. sie richten die Zungenspitze in die Höhe, während die breite Zungenfläche ruht, oder
3. die vorderen Seitenränder der Zunge richten sich aufwärts, während sich die mittlere Zunge kesselartig senkt.

Zur Entfernung irgend eines dieser Fehler pflegt man sich bei Erwachsenern zuweilen eines Löffels, oder eines Hölzchens zu bedienen, mit deren Hülfe die Zunge so lange niedergehalten wird, bis der Zweck erreicht ist. In der Klasse ist dieses Experiment im Allgemeinen weniger anzuwenden; indeß möge man dasselbe zu Hause versuchen lassen, falls die Winke in der Schule fruchtlos geblieben.

Bevor der Gesang beginnt, muß die richtige Mundstellung schon genommen sein. Geschieht beides, Mundstellung und Tonangabe, zu gleicher Zeit, so hören wir Arten von Tönen, die wir am passendsten mit folgenden drei Namen characterisiren würden:

1. den abgerissenen Ton,
2. den willkürlichen Ton, und
3. den geheulartigen Ton.

Die erstere Art des Tones bemerken wir meist beim Beginn des Gesanges. Wenn wir den gut entwickelten Ton durch das Zeichen < > (crescendo und decrescendo) versinnlichen, so möchten wir den abgerissenen Ton durch dieses Zeichen < > oder durch = veranschaulichen; derselbe ist zu vergleichen einem Strick, der vom Anfang bis zum Ende einen gleichen Umfang hat. Es ist der Ton, wie er von Sängern ohne Schule und ohne Geschmack gewöhnlich mit gewaltigem Pathos in die Welt hineingeschrien wird.

Die andere Art des Tones tritt uns in einem Chorgesange entgegen, wo sich die Sänger die Freiheit nehmen, nach Belieben zu pausiren und wieder einzusetzen. Es ist ein ärgerliches Ding, solche Willkür beim Singen einwurzeln zu lassen. Lehrer sowohl als Dirigenten sollten mit der allergrößesten Strenge solchem Unfug entgegentreten.

Die dritte Art des Tones ist in Gesangstunden anzutreffen, die von schwachen Disciplinarien besonders in Klassen abgehalten werden, in denen sich Knaben aus den sogenannten Flegeljahren befinden, eben so in vielen Dorfkirchen, wo die Schüler vom Chore herab ihre liturgischen Gesänge oder ihre Choralmelodien in die Gemeine hinein schreien, daß Einem die Ohren gellen. Grauenhaft wird der Eindruck, wenn sich zu dem Gesange noch ein rohes Aussprechen des Textes gesellt.

Während des Singens darf die Mundstellung nicht verändert werden, besonders aber nicht bei gleichen Vokalen. Ist dies schon Bedingung für den einzelnen Sänger, so ist es viel mehr noch für einen Chor. Hier bringt die veränderte Mundstellung möglicher Weise so viel Tonschattirungen beim Aussprechen eines und desselben Vokals hervor, als einzelne Sänger mitwirken; denn es kann unter solchen Umständen klingen

a wie a, $\overline{\text{ao}}$, o, ae —
e wie oe, ae, e —

der Zwischenklänge nicht zu gedenken, die den Uebergang von einem Klangunterschied zum andern vermitteln und durch äußere Zeichen gar nicht wiederzugeben sind.

Ueber die Wichtigkeit einer guten Mundstellung sind übrigens bewährte

Gesangmeister längst einig, und ich weise hier nur auf dreierlei hin, was durch dieselben von der Mundstellung ausschließlich abhängig gemacht ist:

1. Eine gute Mundstellung dient zur Bildung des schönen Tones.
2. Die Mundstellung, zum Lächeln verzogen, macht den Ton weich, zärtlich, die Aussprache der Vokale breit, voll, flüssig und besonders für sentimentale Stellen geeignet.
3. Eine leichte Wölbung im Innern des Mundes macht die Vokale markig, dunkel (a = o, e = oe, i = ü), den Ton düster, ernst und besonders zur Schilderung wilder Leidenschaften tauglich.

Der berühmte Garcia hat zwei verschiedene Mundstellungen als dem Kunstgesange unentbehrlich festgestellt und durch jede einzelne eine besondere Klangfarbe in der Stimme erzeugt:

1. die helle und
2. die dunkle Klangfarbe.

Bei der ersteren müssen Ober- und Unterkinnlade in gleicher Lage übereinander stehen und der Mund muß dabei länglich geöffnet sein. Bei der letzteren überragt die Oberkinnlade die Unterkinnlade dachartig, und der Mund ist ovalförmig geöffnet.

Drittes Kapitel.

Athmung.

(Lection 3. I. Lection 9. II. Lection 1. III.)

Die Luftströmung, welche dem Gesangtone seine Entstehung giebt, nennen wir Athmung. Bei derselben ist in Betracht zu ziehen:

1. die Luft selbst und
2. das Organ, welches die Luft in Strömung versetzt, die Lunge.

Was in Betreff des ersten Punktes zu merken ist, vereinigt sich in dem Satze: Gesunde, reine Luft ist dem Sänger unentbehrlich und der Gesangeswirkung höchst förderlich. Das bedarf wohl keines Beweises, und diejenigen wissen das am besten, welche in überfüllten Konzertsälen selbst gesungen, oder dort umfangreichere Tonschöpfungen haben aufführen hören. Um in unsern Schulen eine gesunde und reine Luft zu erhalten, muß man Kälte, Hitze, Anhäufung von Ausdünstungen und Staub fern halten. Was zur Reinigung des Gesanglokals anzuwenden, weiß Jeder allein, doch möchten einige Notizen hierüber nicht am unrechten Orte sein:

1. Gesangstunden sind am besten in solche Stunden zu verlegen, in denen die normale Temperatur und Luftbeschaffenheit noch nicht durch Ausdünstungen verändert ist.
2. Ist die Luft erst von dergleichen fremdartigen Bestandtheilen zu rei-

nigen, so darf der Reinigungsproceß nicht statt haben, wenn die Schüler schon zum Gesange versammelt sind.

3. Zur Ausgleichung des Temperaturverhältnisses darf in Wintertagen während des Singens das Fenster nicht geöffnet werden; denn die von draußen einströmende kalte Luft stumpft den Ton ab.
4. An Sommertagen sind die obern Fensterflügel zu öffnen; die milde Sommerluft trägt zur Erhöhung der Resonanz wesentlich bei.
5. Die Thüren sind nicht zu öffnen, weil die einströmende kältere Luft sich am Fußboden ansammelt, die Füße leicht erkältet und so Veranlassung zu Schnupfen und Husten wird.

Hat der Lehrer die Ueberzeugung, daß die Luft im Lokale so ist, wie sie sein soll, hat er ferner die Gewißheit, daß die Schüler körperlich zum Singen disponirt sind, daß sie also sich nicht kurz vorher in zu starker Bewegung befunden, daß sie nicht transpiriren, daß sie nicht mit leerem Magen zum Unterricht gekommen, daß sie nicht kurz vorher unmäßig gegessen und getrunken 2c., so möge er den Gesang beginnen lassen.

In Bezug auf die Lungen hat der Lehrer alle Schüler einer sorgfältigen Prüfung zu unterwerfen und an jedem Einzelnen zu untersuchen:

1. ob er tief zu athmen fähig sei,
2. ob er den Athem langsam aus- und einströmen lassen kann,
3. ob dieses Ein- und Ausathmen mit Geräusch, mit Pfeifen verbunden,
4. ob der Athem hastig oder abgebrochen,
5. wie lange derselbe zu halten,
6. ob Schmerzen oder Beklemmung beim Tiefathmen,
7. ob der Athem durch den Mund allein, oder durch Mund und Nase zugleich, beschwerlich oder leicht,
8. ob das Athmen mit geschlossenem Munde leicht oder schwer.

Es ist nun allerdings hier die Frage, ob der Lehrer eine so gründliche Untersuchung überhaupt anzustellen brauche? Und da ist die Antwort: Ja. Der Körper muß durchaus in unsern Schulen mehr berücksichtigt werden, als es leider geschieht, und der Gesangunterricht muß es ganz besonders thun. Ein Zurichten nach der Schablone ist eine Versündigung an der Individualität, wie überall, so hauptsächlich im Gesangunterrichte, und eben so wie viele Schulen die körperliche Gebrechlichkeit durch Ueberhäufung von unnützem Wissenskram und durch Vernachlässigung der körperlichen Erziehung verschuldet, so haben auch viele Gesanglehrer die Verkrüppelung der Stimmen und ein langsames Dahinsiechen so mancher Lungenkranken auf ihrem Gewissen. Um so gewissenhafter sollte man aus diesem Grunde schon bei der Wahl eines Gesanglehrers sein, und um so mehr Gewicht sollte man dem Gesangunterrichte beilegen.

Eine andere Frage ist dann die, ob der Lehrer zu einer Prüfung bis ins Einzelne in einer Schule Zeit habe? Darauf ist zweierlei zu antworten. Erstens erheischt es die Wichtigkeit des Gegenstandes, daß man demselben mehr Stunden zuweise, als es bisher geschehen; besonders sollte das in Mädchenschulen geschehen, deren Lectionsplan und Unterrichtsmaterial überhaupt nicht

nach dem Bildungsgange der Knaben zuzurichten ist, — und zweitens ist es die Pflicht des Gesanglehrers, sich ein wenig um Physiologie zu bekümmern, damit er aus dem ganzen Aeußeren des Schülers, aus seiner Körperbeschaffenheit so ziemlich sicher auf den Bau der Lungen und auf die Beschaffenheit des Stimmorgans zu schließen im Stande sei. In kurzer Zeit ist dann ein solches Examen abgehalten; denn aus der Schüleranzahl sind diejenigen bald herausgefunden, deren Körperbau die detaillirte Prüfung fordert. Organische Fehler, zweifelhafte Körperbeschaffenheit, Kränklichkeit 2c. sind Gründe, welche den Schüler vom Gesangunterrichte, wenigstens von der thätigen Theilnahme an demselben, dispensiren. Solche Schüler jedoch dem Gesangunterrichte gänzlich zu entziehen, ist nicht räthlich; denn einmal giebt es beim Gesange Anknüpfungspunkte genug, die auch für solche Schüler, die ja keineswegs immer der Musik abgeneigt sind, Interesse und Nutzen gewähren, dann aber ist es ja auch Aufgabe des Unterrichts, durch Schönheit und Seele in den musikalischen Leistungen alle, auch die nicht singfähigen Schüler, für die Kunst zu erwärmen. Und die Frage: „Was ist das Bildendste in der Tonkunst, das thätige Singen oder das Hören?" müßte wohl einmal erörtert werden. Uebrigens sind die Fälle nicht selten, daß bei solchen weniger gesangtauglichen Schülern ein privater Unterricht recht Erfreuliches geleistet. Bedingung ist freilich, daß derselbe von einem Sachverständigen, aber nur von einem Solchen, ertheilt werde.

Schüler, die mit Engbrüstigkeit oder Kurzathmigkeit behaftet, sind von den praktischen Singübungen nicht auszuschließen. Zwei Winke sind denselben zur Stärkung der Lungen zu empfehlen:

1. Ziehe die Luft durch eine, so viel als möglich künstlich verengerte Mundöffnung ganz allmälig, so tief als möglich ein, und laß die eingeathmete Luft eben so allmälig wieder ausströmen.
2. Halte den Athem an so lange, als du es vermagst.

Schüler mit reizbaren Lungen, das sind solche Lungen, die zu Husten geneigt sind, gehören ebenfalls den praktischen Singübungen an; sie mögen folgende drei Winke beobachten:

1. Athme langsam und tief in milder Temperatur, in feuchter Luft, aber nicht in der trockenen Luft des Ostwindes oder eines durch Luftheizung erwärmten Zimmers.
2. Heftige Kälte meide, eben so scharfe Getränke.
3. Vor dem Singen athme nicht aus voller Tiefe.

Für die Schüler mit gesunden Lungen stellt nun die Gesanglehre die nachfolgenden Regeln auf, die bei den praktischen Uebuungen zu Gunsten der Gesangeswirkung und zum Besten der Gesundheit zu beachten sind:

1. Athme natürlich und allmälig, aber nicht aus voller Tiefe.

Viele Gesangmeister behaupten, daß das Athmen aus der Tiefe der Lungen das dem Gesange sowohl, als der Gesundheit des Sängers förderliche sei. Tiefes Athmen ist zur Kräftigung der Lungen Jedem anzurathen, wenn nicht unmittelbar darauf das Singen erfolgt. Tief Athmen setzt außer Athem und

zwingt, wie wir oben gesehen, reizbare Lungen zum Husten. Es ist eine über die Normalthätigkeit der Lungen hinausgehende Anstrengung und erzeugt als solche in Verbindung mit einer ungewöhnlichen Masse Luft, welche den Lungen zugeführt wird, einen Ueberreiz, der den ausströmenden Athem in stark zitternde Bewegung und so den Ton in Schwanken versetzt. Die übermäßig ausgespannten Lungenflügel streben, nach dem Gesetze der Elasticität, ihren ursprünglichen Umfang wieder zu gewinnen und sind zu vergleichen dem Rohre, das, durch eine stärkere Kraft in Bewegung gesetzt, so lange in einem bebenden Zustande verharrt, bis der anfängliche Zustand der Ruhe wieder hergestellt ist. Man versuche doch einmal, unmittelbar nach tiefem Athemholen zu singen.

2. Athme ohne Geräusch und Ruck.

Geräusch beim Athmen aus gesunden Lungen ist nur eine Folge übler Angewöhnungen, besonders der üblen Sitte, nur durch den Mund und nicht auch zugleich durch die Nase zu athmen. Der einzige richtige Weg der Luft in die Lungen und aus denselben heraus ist der Weg durch die Nasenkanäle. Sind diese verschlossen, so nimmt die Luft den Weg durch den Mund. Beim Singen geschieht das Athmen vorzugsweise durch den Mund. Die Nasenkanäle dürfen jedoch durch Schleim nicht verschlossen bleiben, weil sie die Ventile sind, durch welche der ausströmende Athem in dem Falle entweicht, wenn die Zunge beim Aussprechen der Konsonantalverbindungen mit m, n, b, p, t, d durch schnelles Anstoßen an die Oberzähne den Luftstrom aufhält und bricht. Das durch Verstopfung der Nasenkanäle entstehende Geräusch beim Athmen ist indeß nicht das, welches wir durch die Regel zu entfernen wünschen; vielmehr wird das Geräusch, welches wir meinen, hervorgerufen:

1. dadurch, daß die Schüler unmittelbar vor dem Singen mit Hast Athem holen, oder daß sie, nachdem sie mit Einem Athemzuge zu lange gesungen, nun mit Heftigkeit die Luft einziehen;
2. dadurch, daß sie mit plötzlich einfallendem Unterleib den Athem ausstoßen;
3. dadurch, daß sie beim Athmen Kopf und Hals plötzlich erheben.

Das Erstere erzeugt ruckweise Töne, das Andere eine Art Seufzen oder Stöhnen und das Letztere einen vernehmbaren und darum beim Singen auffallenden Athemzug. Man achte diese drei Punkte nicht für gering; sie verdienen in der That ernste Berücksichtigung. Es verhält sich mit diesen Fehlern ungefähr so, wie mit dem Flüstern während des Singens. Dem ästhetischen Gefühl ist beides ein Gräuel.

Es ist nicht genug, den Schüler auf die vorstehenden allgemeinen Regeln hinzuweisen, es ist eine weit wichtigere Sache, demselben Anleitung zu geben, wo er denn eigentlich beim Singen zu athmen habe und wo nicht. Es sind hier dem Schüler bestimmte äußere Anhaltepunkte zu vermitteln, woran er sich mindestens so lange halte, bis ihm der rechte Gebrauch aller Regeln zur andern Natur geworden. Es giebt deren freilich eine nicht geringe Anzahl, und in Erwägung, daß man jugendliche Gesangschüler mit dergleichen Winken

und Regeln nicht überschütten dürfe, habe ich das Kapitel über Athmung in meinem theoretisch-practischen Gesangcursus in zwei gänzlich von einander getrennten Lectionen behandelt (Lection 3. I. und Lection 9. II.) Die Schüler auf der unteren Stufe scheuen leere Abstractionen, besonders trockene Theorie, darum müssen sie an das Reale anknüpfen und durch zwei Winke auf Ohr und Auge angewiesen werden:

1. Athme nicht mitten im Worte;
2. athme nicht im Taktstrich.

Das Erstere ist von dem Schüler leicht zu begreifen, das Letztere demselben leicht begreiflich zu machen. Obwohl den Schülern auf der untersten Stufe die Notenschrift bis zu der Lection 3. noch nicht bekannt ist, so müssen sie doch das zu singende Lied in Noten vor sich sehen, und da sind sie mit dem Taktstrich bald vertraut zu machen. Die Schüler haben dann nichts weiter zu thun, als mit dem Auge anzuschauen und dann aufzumerken, ob nach des Lehrers Anweisung regelmäßig vor dem Taktstriche jedes einzelnen Taktes, oder vor dem von je zwei Takten zu athmen sei. Man kann versichert sein, daß in wohl eingerichteten Schulen wesentliche Verstöße gegen diese Einzelregeln nicht vorkommen werden.

Dem Schüler auf der nächst höheren Stufe sind dann die nachfolgenden Regeln leichter zum Bewußtsein zu bringen:

1. Athme beim Singen, wo du beim Vortragen des Textes athmest.
2. Athme nach Wörtern, welche der Idee nach zusammengehören.
3. Athme während der Pause.
4. Athme vor mehreren gebundenen Noten von größerem Tongewichte.
5. Athme im 4/4 Takt vor dem vierten Viertel,
   im 3/4 Takt nach dem zweiten Viertel,
   im 6/8 Takt nach dem fünften Achtel.

Der Schüler auf dieser Stufe hat bereits die Notenschrift, das Wesen der Taktarten, der Pausen 2c. kennen gelernt, sich richtigere Begriffe über Sprach- und Sprechverhältnisse angeeignet und poetische Texte recitirt und declamirt, und da kann ihm die Anwendung irgend einer dieser Regeln nicht schwer werden. Keine der angeführten Regeln darf dem Schüler vorenthalten werden; doch hat er in der Auswahl derselben für sich nur diejenigen zu berücksichtigen, die er auf Grund seiner physischen Kraft mit Leichtigkeit in Anwendung bringen kann. Um aber mögliche Uebereinstimmung in der Athmung unter der Schüleranzahl zu erzielen, mag der Lehrer entweder

1. seinen Schülern während eines Gesangstückes öfters zurufen, oder
2. durch äußere Zeichen über der Melodie des Liedes (siehe Lect. 1. III) angeben, wo die gesammte Schülerzahl zu athmen habe.

Der Lehrer hat sich in Betreff der Athmung zu hüten, daß er die Sache den Schülern schwerer darstelle, als sie wirklich ist. Ich kenne Gesanglehrer, welche das Kapitel über Athmung mit einer grenzenlosen Scheu behandeln und daher in der Vorstellung von eingebildeten Schwierigkeiten das Natürliche, das so sehr auf der Hand liegt, ganz übersehen. Das Athmen beim Singen richtet sich lediglich nach dem Athmen beim Sprechen. So lange du mit Einem

Athem ohne Unbequemlichkeit zu sprechen vermagst, so lange vermagst du auch mit Einem Athemzuge zu singen. Versuche also die Kraft deiner Lungen am Lesen und im Gespräche, und bemesse danach das Athmen bei deinem Singen. Es wird vielfach behauptet, daß das Singen einer größern Luftströmung bedürfe, als das Sprechen, jenes daher ein öfteres Athmen verlange, als dieses. Das ist jedoch irrthümlich, wenn auch die Erfahrung lehrt, daß Sänger leichter außer Athem kommen, als Leute, die ein Gedicht hersagen oder laut lesen. Alle, die sich außer Athem singen, athmen falsch; denn sie athmen entweder mit Hast, oder sie lassen den Athem zu schnell ausströmen, oder sie führen den Athem durch Nase und Mund zugleich aus. Das Eine so fehlerhaft als das Andere. Das Singen kann nur dann der Gesundheit förderlich sein, wenn die gewöhnlichen Functionen der Lungen in gleichmäßiger Thätigkeit vor sich gehen. Ist es anders, so findet eine Abweichung in der regelrechten Lungenthätigkeit statt, die bei öfterer, unregelmäßiger Wiederkehr sowohl Lunge als Stimmorgan angreift. In dieser Beziehung kann übrigens anhaltendes Lesen, oder Deklamiren, oder Sprechen eben so schädliche Folgen nach sich ziehen, als anhaltendes Singen.

Was nun Körperhaltung, Mundstellung und Athmung betrifft, so darf Niemand in dem Wahne befangen sein, das alles lasse sich in der betreffenden Lection, oder auf der betreffenden Stufe bis ins Kleinste überwinden, und Jeder müsse nach dem übereinstimmenden Erfolge in einer Gesangklasse die Leistungen und die Fähigkeiten des Gesanglehrers beurtheilen. In solchem Sinne wäre die Lection selbst ein Unsinn. Die Lection hat nur die Regeln zu liefern und dieselben dem Schüler immer wieder vor die Augen zu stellen, bis sie an ihm selbst Fleisch und Blut geworden. Daß sie dieses werden, dazu ist die ganze Schulzeit vom 8—15ten Jahre da, und daß sogar beim Abgange der Schüler ins Leben bei Vielen nur mangelhafte Ergebnisse anzutreffen sind, findet seine Erklärung theils darin, daß körperliche und örtliche Uebelstände oftmals durch des Gesanglehrers Kräfte allein nicht zu beseitigen sind, theils darin, daß Umgebung und Haus andere Begriffe von dem Gesangunterrichte und von der Kunst überhaupt haben als die Schule, theils aber darin, daß böser Wille, Beschränktheit, Leichtsinn ꝛc. nie ihren widerwärtigen Einfluß auf die Bildung eines Schülers ganz verlieren. Wenn in der großen Anzahl der Schüler das Ziel nur annähernd erstrebt und die Erkenntniß einer nöthigen Weiterbildung und Vervollkommnung mit ins Leben gegeben worden, so hat der Gesanglehrer mehr geleistet, als ein Laie darin begreifen mag.

Viertes Kapitel.

Notenschrift.

(Lection 4. I.)

Wie die Ziffer zur Zahl, der Buchstabe zum Laute, so verhält sich die Note zum Tone. Die Kenntniß der Noten ist den Gesangschülern unerläßlich, wenn auch ohne solche Notenschrift ein guter Gesang denkbar ist. Rousseau hat in einer geistvollen Abhandlung „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique" die Vorzüge des Ziffersystems als Tonschrift vor dem Notensystem mit triftigen Gründen auseinandergesetzt, und obwohl jenes, besonders als Tonschrift im Gesange, die gesunde Logik für sich hat, so hat es bis jetzt die Notenschrift noch nicht verdrängen können, ja die Schulen, in welchen bis heute noch nach Ziffern gesungen wird, werden endlich auch die Notenschrift für den Gesangunterricht aufzunehmen haben. In Wirklichkeit bietet die Erlernung der Noten auch nicht eine so große Menge von Schwierigkeiten dar, daß man dieselben selbst in der Schule nicht sollte überwinden können. Schüler in höheren und mittleren Schulen haben zur Erlernung derselben theils in der Schule, theils im Hause hinreichende Gelegenheit. Schüler in Volksschulen sind in dieser Hinsicht übler daran; und doch ist auch in diesen Schulen der Gebrauch der Noten zu empfehlen. Es ist allerdings in dieser Sphäre das System in seinem ganzen Umfange, mit allen seinen Zeichen, Namen, Schlüsseln, Tonarten, Vorzeichnungen, Kunstausdrücken rc. nicht soweit zu überwinden, wie es eine tüchtige, höhere musikalische Schulbildung erheischt; doch immerhin ist den Schülern das System so weit zugänglich zu machen, daß sie im spätern Leben mit Erfolg an Volksgesangvereinen Theil nehmen können. Der Umfang der Töne ist ja im Schulgesange sehr beschränkt; derselbe erstreckt sich vom kleinen g bis zum zweigestrichenen g, und sind diese wenigen Tonverhältnisse in der Schule in der rechten Weise zur Anschauung geführt, so ist auch der Schüler späterhin fähig, sich in den hinzutretenden Baßnoten beim Männergesang sehr bald zurecht zu finden. Um aber allen sonstigen verwickelten Aeußerlichkeiten aus dem Wege zu gehen, würde ich in Volksschulen nur die Eine Tonart, C-dur, kennen lehren und alle Lieder in dieser Tonart allein den Schülern vorführen. Der Lehrer hat dann freilich die betreffende Melodie nach der Tonart singen zu lassen, für welche sie ursprünglich geschrieben. Der einzige Uebelstand wäre dabei der, daß die Lieder in Liederbüchern für Volksschulen und Volksgesangvereine sämmtlich für C-dur gesetzt seien, ein Uebelstand, dem sehr bald abzuhelfen ist.

Zur Erlernung der Noten wende man das Mittel an, durch welches nach eigener Erfahrung am ersten das Ziel erreicht wird, mag dieses Mittel auch noch so mechanisch sein. Durch die kleinen Sätze: E—s g—eht h—urtig d—urch F—leiß — und F—risch a—ns C—lavier E—mma — sind die

Linien und Zwischenräume in kurzer Zeit einzuprägen. Auch kann man die Noten auf dem Systeme stufenweise aufstellen, wie es in Lect. 4. I. geschehen und die Namen derselben nach der dem Alphabete theilweis entsprechenden Buchstabenfolge dem Gedächtnisse einprägen lassen. An der aufgestellten Notenreihe ist dann die durch dieselbe ausgedrückte Tonreihe zu entwickeln und besonders zweierlei zu versinnlichen:

1. die wiederkehrende, gleiche Ordnung der Tonverhältnisse über der Octave c und wo möglich unter der Prime c, und
2. die regelmäßige Folge von tiefen und hohen Tönen in der progressiven Fortschreitung der Zahlenreihe 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Die auf Grund dieser beiden Punkte vorzunehmenden Uebungen zerfallen in Denkübungen, schriftliche Uebungen und praktische Singübungen, welche alle abwechselnd und consequent zu betreiben sind.

I. Denkübungen:

1. Unterscheide, welcher Ton hoch, welcher tief ist,
   a. nach den Noten,
   b. nach den vorzuspielenden Tönen.
2. Prüfe, welche Töne, obwohl an Höhe verschieden, doch dem Namen nach gleich sind?*)
   1 = 8, c = c, d = d rc.

II. Schriftliche Uebungen:

1. Schreib die Noten nach der vorgeschriebenen Form.
2. Schreib die Noten bestimmter Töne nieder
   a. nach Tonstufen, z. B. die 1ste, 2te, 6te rc.,
   b. nach der Violine.

III. Praktische Singübungen:

1. Sing die Töne nach der vorgezeichneten Stufenfolge auf- und abwärts: c—c, d—d rc.
2. Die Klasse theilt sich in 2 Hälften: H. I und H. II,
   a. H. I singt die Prime c, H. II zugleich die Octave c, eben so von d, e, f, g, — nacheinander — zusammen. —
   b. H. I singt c, d, e, f, H. II g, a, h, c und umgekehrt.

An dem der Lection beigegebenen Liede „der kleine Vogelfänger" ist der Schüler zu prüfen, ob er den Inhalt der Lection begriffen. Die betreffenden Fragen würden folgende sein:

1. Welches sind im Liede die Namen der Noten?
   welches die der Töne?

---

*) Die Töne sind auf der Violine vorzuspielen. Der Lehrer mag die Töne nur in dem Falle vorsingen, wenn er eine Tenorstimme hat. Baßstimmen haben für die Jugend etwas Widerstrebendes und Unbehagliches, sowie nach dem Klangcharacter einer Baßstimme die Töne für die Kinder schwer zu bemessen sind. Eigentlich beurtheilen Kinder die Töne am schnellsten nach den Stimmarten der Kinder: Diskant und Alt.

2. Welche Noten,
welche Töne stehen auf gleicher Tonstufe?
3. Von welchen Tönen sind die gleichnamigen höherklingenden und umgekehrt vorhanden?
4. Wie weit sind die vorkommenden Stufen von einander entfernt? ob 1, 2, 3, 4 ꝛc. Stufen.

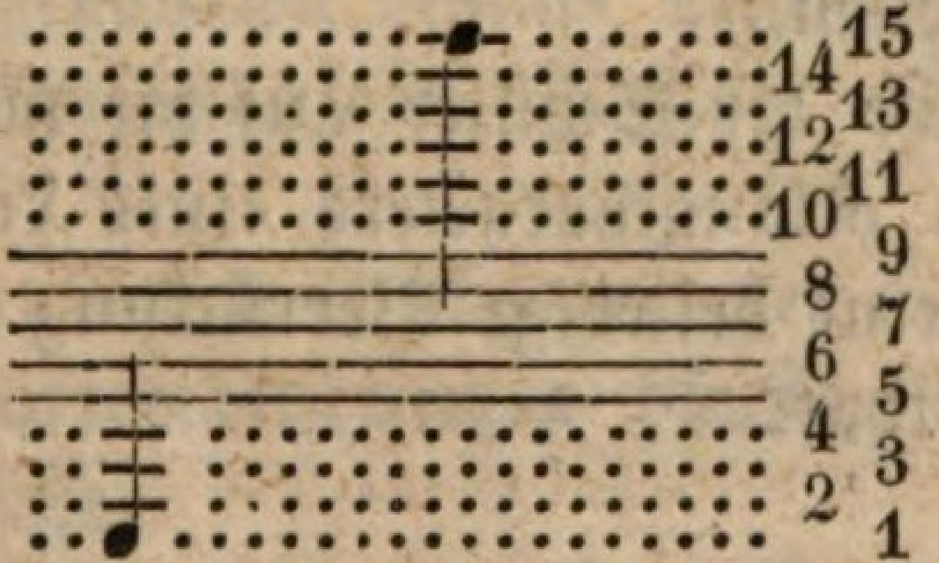
Es liegt auf der Hand, daß durch all dergleichen Uebungen drei wichtige Momente beim Gesangunterrichte angebahnt werden: 1. das Urtheil, 2. das musikalische Gehör, und 3. die Technik.

Auf der unteren Stufe des Gesangscursus sind nur die Noten des Violinschlüssels zu lernen. Auf einer späteren Stufe höherer Schulen ist die Notenkenntniß dahin zu erweitern, daß den Schülern klar wird:

1. der Inbegriff sämmtlicher Notenformen und Notennamen nach dem Violin- und nach dem Baßschlüssel,
2. die Entstehung des Notensystems, und
3. die Verschiedenheit der Notensysteme nach der Verschiedenheit der Schlüssel.

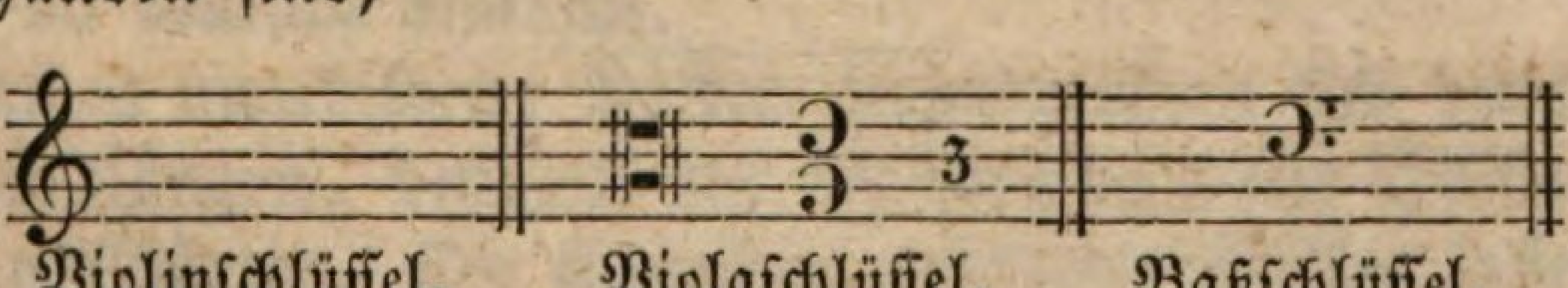
In Betreff des 2. Punktes ist die historische Entwicklung der Notenschrift durchaus nicht in gelehrten Auseinandersetzungen zu erörtern, vielmehr dürfen da nur flüchtige Notizen gegeben werden, die jedoch das praktische Gebiet nicht zu weit überschreiten müssen. Besonders ist darauf hinzuweisen:

1. daß früher statt der Noten Buchstaben gesetzt wurden,
2. daß in Italien zuerst das Liniensystem mit Punkten gebraucht wurde, — Guido v. Arezzo im elften Jahrhundert,
3. daß man anfänglich ein System von ungefähr fünfzehn Linien hatte, von denen nur fünf übrig geblieben, die übrigen aber noch als Bruchstücke existiren und unter dem Namen „Strich durch den Kopf oder durch den Hals der Note" allgemein bekannt sind:



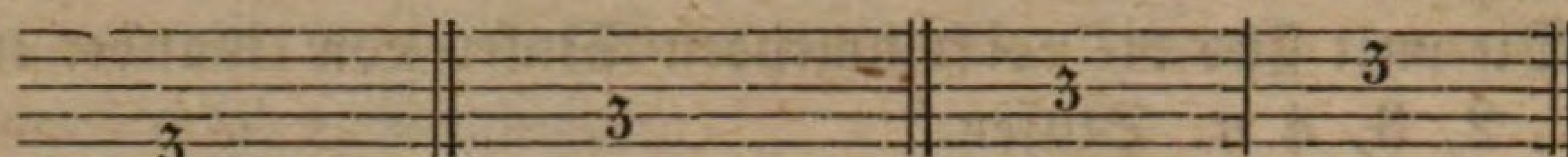
In Betreff des 3. Punktes, der Schlüssel, ist zu erwähnen,

1. daß die verschiedenen Stimmklänge der Menschen gewisse Aehnlichkeiten mit den Klängen der verschiedenen Instrumente haben: Violine, Viola oder Bratsche, Cello, Baß ꝛc.
2. daß die Schlüssel für die Noten dieser Instrumente auch im Gesange vorhanden sind,



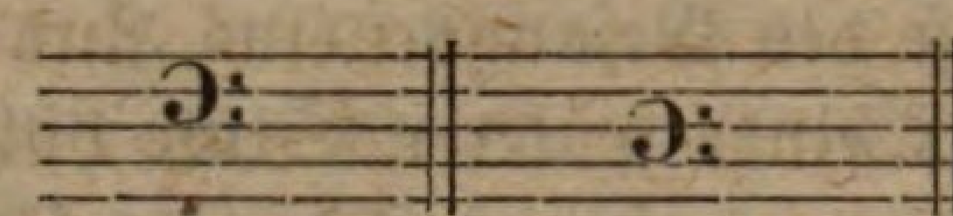
Violinschlüssel. Violaschlüssel. Celloschlüssel. Baßschlüssel.

3. daß die Schlüssel für Diskant, Alt, Mezzo=Sopran, Tenor C-Schlüssel genannt werden, und die Linie, auf der sie stehen, immer c heißt. Ihre Bezeichnung ist 3 oder



Diskantschlüssel. Mezzo=Sopran. Alt. Tenor.

4. daß der Baßschlüssel als Baß= und Barytonschlüssel vorkommt:



Baß. Baryton.

Für die allgemein musikalische Bildung ist es wichtig, solche und ähnliche historische und sachliche Bemerkungen dem Unterrichte einzustreuen; denn außer dem Schatze von positivem Wissen aus dem Gebiete der Theorie und Geschichte der Gesangskunst wird in dem Schüler dadurch ein Verlangen nach Weiterbildung erweckt und die Lust für die musikalische Literatur angebahnt.

Auf der untersten Stufe habe ich in der Lection 4. I. ein Liedchen aus F-dur und nicht aus C-dur gewählt. Man könnte mir darüber einen Vorwurf machen, weil das noch nicht hierher zu gehören scheint. Man bedenke aber, daß auf dieser Stufe überhaupt weder von C-dur, noch sonst von einer Tonart die Rede sein kann, und daß also von diesem Gesichtspunkte aus weder C-dur noch irgend eine andere Tonart zu rechtfertigen wäre. Meine Gründe für die Aufnahme des Liedes aus F-dur sind zwei; ich wollte dadurch andeuten, daß für diese Lection zu wählen seien:

1. Melodien, die von der gelernten C-Reihe der Noten wesentlich abweichen, um bei den Uebungen die Schüler von vornherein an Nachdenken zu gewöhnen,

*2. Melodien, welche die Schüler auf die mannigfaltigen Unterschiede des allgemeinen Klangcharacters eines Liedes aufmerksam machen, sobald nämlich eine beliebige Verrückung des ersten Liedtones (Anfangstones) statthat.

---

* Vorzeichen bleiben dem Schüler auf Stufe I. ebenfalls unbekannt. Daher lasse der Lehrer die durch das Vorzeichen bedingte Namensveränderung der Note unberücksichtigt und vom Schüler nur den Namen angeben, welchen die betreffende Note ohne das Vorzeichen haben würde.

Fünftes Kapitel.

Aussprache.

Lection 5. 6. I. Lection 4. 5. II.

Im Gesange gehört dem abstrakten Tone die textliche Grundlage, das Wort. Wer gut singen will, muß gut sprechen lernen. Der Gesangunterricht fällt in dieser Lection zum Theil mit der Sprachlection zusammen. Das Tönende in der Sprache sind die Vokale, das nicht Tönende die Konsonanten. Jene werden durch die volle Stimme (vox) hervorgebracht, diese durch besondere Stellung der Stimmorgane, wodurch dem ausströmenden Athem nur mit einem gewissen Widerstand der Ausgang aus dem Munde gestattet wird. Ohne Vokale sind die Konsonanten nicht zu einem bestimmt ausgeprägten Klanggebilde zu erheben, vielmehr erscheinen dieselben in ihrer nackten Gestalt als der Aesthetik entgegenlaufende Verbindungen klangloser Luftäußerungen, als Hauch, Zischen, Schnarren, Schnalzen, Brummen, Summen, Knallen, Rasseln, Schnarchen, Schnaufen u. s. w. Beim Flüstern kann man sich von den häßlichen Wirkungen der Konsonantalverbindungen unter einander so recht überzeugen; denn bekanntermaßen werden beim Flüstern die Konsonanten vorzugsweise herausgekehrt und die Vokalklänge unterdrückt. Nichts ist darum während des Gesanges störender, als das Flüstern. Das Verhältniß der Mischung von Vokalen und Konsonanten giebt das Kriterium ab in der Beurtheilung, welche Sprachen sich am besten für die Musik eignen und welche am wenigsten. Danach sind der Musik nicht sehr zugänglich

1. Sprachen mit gehäuften Konsonantalverbindungen, z. B. die polnische,
2. Sprachen mit gehäuften Nasal- und Kehllauten, durch welche die Vokale einen konsonantalen Anflug erhalten, z. B. die französische,
3. Sprachen mit unbestimmt abgegrenzten, nicht rein flüssigen Vokalen, die in Wortverbindungen häufige Konsonantalklänge haben, z. B. die englische.

Für Musik eignen sich am besten Sprachen mit Vokalen, die in derselben in ihrem reinsten, hellsten Klange und in ihrer ursprünglichen einfachen Gestalt auftreten, z. B. die italienische. In der Mitte zwischen jenen und diesen stehen diejenigen Sprachen, welche reine Vokale hören lassen, dieselben aber auch in Zusammensetzungen als Doppelvokale dulden, diesen jedoch einen Laut geben, der von dem der ursprünglichen Vokale gänzlich abweichet, z. B. die lateinische, die deutsche Sprache.

Die Sprachen ungebildeter Völker characterisiren sich durch Anhäufung von Konsonantalklängen, deßhalb hat der Gesang dieser Völker das Gepräge dieser Konsonantalhärten. Die Sprachen gebildeter Völker lassen eine gleichmäßigere Assimilation von Vokal und Konsonant zu, deßhalb ist der Gesang

dieser Völker veredelter und lieblicher. Unsere Sprache, die deutsche, unterscheidet unter ihren Lauten

1. einfache Vokale a, e, i, o, u (hierher gehören auch die Umlaute ä, ö, ü),
2. zusammengesetzte Vokale au, ei, ai, eu, oi, äu,
3. Konsonanten.

Bei der Eintheilung dieser Laute hat uns der musikalische Gesichtspunkt geleitet, und von dem aus müssen die Vokale in zwei von einander abgesonderten Gruppen auftreten, die Konsonanten nicht. Jene sind durch den Klang von einander geschieden und haben in dieser Beziehung nichts mit einander gemein; denn a und u, e und i, a und i, e und u ꝛc. tönen für sich allein ganz anders, als wenn sie zu einem zusammengesetzten Vokale au, ei, ai, eu ꝛc. vereinigt sind. Bei den Konsonanten tritt dieser Unterschied nicht hervor, denn die doppelten Konsonanten klingen ganz eben so, wie die einfachen: ck, bb, sp, pf, st, ph = v, tz = z, mit ganz geringen Abweichungen: sch, ch.

Was hat nun der Gesanglehrer in Bezug auf die Aussprache der einfachen Vokale zu beobachten? Vor allem, daß der denselben von der Gesangtheorie zugewiesene Klang unverfälscht, ohne fremden Beiklang ausgesprochen werde.

Der Vokal a bietet in der Aussprache unstreitig die meisten Schwierigkeiten dar, einmal weil es Unbequemlichkeit verursacht, den Mund so weit zu öffnen, als der reine A-Klang erfordert, dann, weil das lokale Sprachidiom in den meisten Gegenden das a mit viel dumpferem, oder doch nicht mit dem Klange ertönen läßt, der dem reinen hochdeutschen a angehört. So wird in der Gegend von Magdeburg das a gesprochen wie $\overline{oa}$, z. B. „V$\overline{o}$ater" statt „Vater," „b$\overline{oa}$r" statt „baar," und wie e, z. B. „Erm" statt „Arm," „Erzt" statt „Arzt"; — in der Gegend von Braunschweig a wie $\overline{äö}$, z. B. „m$\overline{äö}$l" statt „mal," „Th$\overline{äö}$ler" statt „Thaler." In Hannover, Berlin wird ein sehr reines a gesprochen. Wie schwer es ist, die Schüler von einem groben Sprachidiom zu entwöhnen, kann nur der ermessen, der es versucht hat. Je tiefer das a gesprochen wird, je schwerer ist die Entwöhnung von dieser tiefen Aussprache, und je größer der Kontrast zwischen der Aussprache des falschen und des richtigen a ist, um so gezierter klingt dann dem Schüler der richtige Vokalklang, und um so weniger zeigt er sich geneigt, denselben sich anzueignen.

Welches ist nun die eigentlich richtige Aussprache des a?

Man muß hier wohlweislich unterscheiden:

1. das a als Element der Sprache, und
2. das a als Element des Gesanges.

Das erstere a läßt nur eine einzige Aussprache zu, die in dem hochdeutschen reinen a auftritt und dieselbe Oeffnung des Mundes beansprucht, als sie die regelrechte Mundstellung im Gesange annimmt. Das letztere a erscheint beim Gesange in zweierlei Gestalt:

1. als a mit heller Färbung,
2. als a mit dunkler Färbung.

Es heißt offenbar den Character der Menschenstimme verkennen, wenn

man mit unumstößlicher Sicherheit oder mit rechthaberischem Ungestüm die hochdeutsche Aussprache des a als die allein berechtigte in der Vokalmusik hinstellen wollte. Das a mit heller Färbung ist das hochdeutsche a; es wird mit breiter und weiter Mundöffnung gesprochen und tönt hell, rein und angenehm. Das a mit dunkler Färbung wird mit derselben breiten Mundöffnung gesprochen, tönt etwas tiefer, ungefähr wie a in den englischen Wörtern war, law, cought, fougt, und ist dasselbe a, wie es beim Singen der Doppelvokale au in a-u gehört wird. Jenes, das helle a, klingt nur angenehm, wenn es von hellen, beweglichen Stimmen besonders im leichten Conversationsstile gehört wird; es wird aber dieses Bewegliche, Elastische und Flüssige einbüßen, wenn es von einer tiefen Stimme gesprochen wird, wie denn von einer tiefen Stimme dieses reine a schon deßhalb nicht elegant auszusprechen ist, weil sich ein tiefer Ton nicht mit der Leichtigkeit und Ungezwungenheit biegen läßt, als ein hoher. Bei tiefen Stimmen wird das reine a immer etwas Geziertes, etwas Unbehagliches fürs Ohr haben, wie denn alles Gezierte unbehaglich ist und sich schon deswegen nicht mit der Kunst verträgt. In der Musik muß demnach das helle a den hellen Stimmen Tenor, Alt, Sopran, das dunkle a den tieferen Stimmen Baß, Contre-Alt zugewiesen werden. Der Einsicht des Gesanglehrers muß es indeß anheimgestellt bleiben, ob er z. B. dem Baryton, dem Mezzo-Sopran ꝛc. je nach deren Klangeigenthümlichkeit und deren Verwandtschaft mit einer gleichartigen helleren Stimmart das a mit hellerer oder dunklerer Färbung zuweisen will.

Warum ist das a der wichtigste, der Fundamental-Vokal beim Singen? Aus folgenden Gründen:

1. a bedingt die Mundstellung, welche mit der normalen Mundöffnung im Gesange übereinstimmt;
2. durch Anwendung des a wird der richtige Luftstrom, durch diesen die Kräftigung der Lungen und die naturgemäße Kultur des Stimmorgans ermöglicht;
3. a verbürgt dem Tone die unentbehrliche Fülle und die Entwicklungsfähigkeit nach physikalischen und ästhetischen Gesetzen;
4. a giebt der Aussprache und somit dem Gesange Anmuth und Adel;
5. a ist die Grundlage, auf die sich die musikalische Aussprache aller Doppellaute stützt;
6. der geringste Verstoß gegen die Uebereinstimmung in der Reinheit der Aussprache des a ist im Stande, dem Chorgesang den Character ästhetischer Einheit zu nehmen.

Die hauptsächlichsten Hindernisse, die sich der richtigen Anwendung des a im Gesange entgegenstellen, sind

1. das herrschende Sprachidiom,
2. der Gebrauch des h vor a, z. B. „Hamen" statt „Amen,"
3. die Anwendung des n vor a, wie es auch bei e nicht selten zu hören.

Der erste Punkt ist bereits erwähnt worden. In Bezug auf Punkt 2. diene hier die Bemerkung, daß es nicht so leicht ist, den Vokal allein, ohne

alle konsonantische Hülfe, zu singen. Es erscheint beim Beginn des Tones gewöhnlich eine kleine Härte, die erst gar nicht schwinden will. Eine alte Tradition läßt, um solche Härten zu vermeiden, den Vokal a mit einem Spiritus asper beginnen; doch ist dieser Spiritus auch nur ein vorausgenommener, vorbereitender Hauch, der das Tönen des Luftstromes in seinen zartesten Schwingungen vermitteln soll, und weiter nichts. Wird dieser Hauch ein unterscheidbares h, so ist das ein Mißbrauch und vor a beim Singen nie zu dulden. In Betreff des dritten Punktes ist zu bemerken, daß der Fehler die Folge einer mangelhaften Zungenlage und falscher Mundstellung ist. Kinder öffnen den Mund höchst ungern bis zur Daumesbreite. Dadurch geschieht es, daß in dem Momente, wo der Gesang beginnen soll, die Zunge gegen die nahen Oberzähne stößt und in ihrem Abprallen von denselben mit dem eben ausgesprochenen a oder e zusammentrifft und den N-Klang hören läßt. Manche nennen diese fehlerhafte Art zu singen: „Näseln;“ deßhalb habe ich in Lection 5. I. die Regel: „Näsele nicht“ angeführt. Jedoch ist das eigentliche Näseln etwas ganz anderes, wie wir später sehen werden.

Nach dem Vokale a haben die Vokale die meiste Bedeutung für den Gesang, deren Klang sich aus dem A-Klang ableiten läßt, das o und e. Die Verwandtschaft des o mit a erkennen wir schon aus dem Sprachidiom in manchen Gegenden, wo man a fast wie o spricht. Die Verwandtschaft des e mit dem a ersehen wir aus viererlei Erscheinungen:

1. aus dem Sprachidiom, für a: e zu sprechen, was oben angeführt worden,
2. aus der Kleinkindersprache, welche in den Endsilben für e das a hören läßt, z. B. „Suppä“ statt „Suppe,“ „Entä“ statt „Ente,“
3. aus der englischen Sprache in dem $\overset{1}{a}$ und $\overset{3}{a}$ (nach Walker),
4. aus dem Umlaute des a, aus ae, das den E-Klang aufweist.

Die Aussprache des o variirt so wenig, daß der Unterschied für den Schulgesang von gar keiner Wichtigkeit ist. Zu künstlerischen Studien hat man o und e nie gern angewandt. Auf o sang man höchst ungern Koloraturen oder ausgedehnte Passagen.

Der Vokal e läßt zweierlei Behandlung in der Aussprache zu; er klingt
1. e z. B. in Berlin: „leben,“
2. ae z. B. in der Provinz Sachsen: „läben.“

Gesangmäßiger ist das zweite e; es nähert sich der A-Aussprache mehr, als das erste; drum ist im Schulgesange davon Gebrauch zu machen.

Die Vokale i und u stehen im Gesange dem Klangwerthe nach auf einer untergeordneten Stufe. Die Schüler mögen sie beim Singen so accentlos als möglich gebrauchen. Einen Ton von auffallend langer Dauer auf i oder u auszuhalten, ist der Aesthetik nicht gemäß. Ein solcher Ton hat in vielen Fällen etwas Abgeschmacktes und Lächerliches, obwohl derselbe, mit halber Stimme gesungen, in musikalischen Schallnachahmungen vollkommen gerechtfertigt und gewiß nicht ohne Effect ist. Das i spielt in der italienischen Sprache eine nicht unbedeutende Rolle, sofern durch dasselbe Konsonantalhärten verdrängt

werden, eine sanfte und wohlthuende Assimilation zwischen Vokalen und Konsonanten vermittelt und auf diese Weise manche Sprachform zu Gunsten der musikalischen Euphonie umgestaltet wird. So hat i das l verdrängt und z. B. aus den steifen Sprachklängen clausa, clara die weichen, melodischen chiusa, chiara (spr. khiusa, khiara) geschaffen. Damit i das Spitzige, u aber das Geheulartige im Gesange verliere, ist zuweilen jenes der Ü-, dieses der O-Aussprache in einem ganz geringen Grade näher zu bringen; doch muß es dem Urtheil des Lehrers anheimgestellt bleiben, auf welcher Tonhöhe und in welcher Sprachverbindung dieses Abweichen von dem ursprünglichen Ausdrucke des i und u zu rechtfertigen sei. Ein Abweichen von dem Originalklange des i oder u, auch des e und o ist auf Grund ästhetischer Gesetze immer zu rechtfertigen, wenn dasselbe irgend einen der veränderten Lautklänge in einem höheren oder geringeren Grade dem A-Klang nähert; es ist aber nie zu rechtfertigen, wenn das Gegentheil geschieht. Es ist demnach ein arger Verstoß gegen Logik und Euphonie, das e in der Vorsilbe „be" wie i auszusprechen, wie es z. B. in Magdeburg häufig geschieht („bigraben" statt „begraben," „bizahlen" statt „bezahlen") und solches singen zu lassen. Es ist aber durchaus kein Verstoß, die I-Aussprache in manchen Wörtern der E-Aussprache und zwar in der Klangfärbung zu nähern, wie sie uns in den Endungen der englischen Wörter honey, money, ready ꝛc. entgegentritt.

Die Aussprache der Umlaute ae, oe, ue ist dem Gesang gemäß.

Die langen Vokale haben einen größeren musikalischen Werth als die kurzen, denn

1. geben jene dem Tone die Ermöglichung einer freien und vollständigen Entwickelung, und
2. ist durch sie allein der Nachhall zu bilden, der z. B. dem Schlußton eines jeden Liedes eigen sein muß, und ohne welchen der Musik ein unendlicher Reiz geraubt würde.

Aus diesem Grunde ist denn ein kurzer Vokal, besonders an Stellen, wo ein größeres Tongewicht eine weitere Entwickelung, oder eine Schlußnote einen Nachhall verlangt, in einen langen umzuwandeln, und z. B. statt „Gräb" „Graab," statt „matt" „maat," statt „Lamm" „Laam" zu singen. Manche lachen darüber. Sie nennen es absurd, das Wort so unnatürlich zu dehnen, weil dadurch ein ganz anderes Wort, mithin ein ganz anderer Sinn entstehe, wie hier aus „matt" „maht" und aus „Lamm" „lahm." So wenig sich aber der poetische Accent immer nach dem grammatischen richtet, denn was in der Poesie als Länge erscheint, ist in der Grammatik oft eine Kürze, und umgekehrt, eben so wenig hat sich der musikalische Ausdruck immer nach dem grammatischen zu richten. Und was in der Sprache als Verdrehung erscheint, ist in der Musik keine. Ein praktischer Versuch möge darüber entscheiden.

Was hat der Lehrer in Betreff der Diphthongen oder Doppellaute zu beachten? Die Diphthongen verlangen eine doppelte Berücksichtigung:

1. als Laute, wie sie beim schnelleren Aussprechen, und
2. als Laute, wie sie beim langsameren Aussprechen erscheinen.

Die Laute der ersteren Art stehen in der musikalischen Behandlung mit

den Lauten der einfachen Vokale auf gleicher Stufe. Sie werden als ungetheilte Laute au, eu, ei gesprochen und als solche gesungen. Dieselben treten stets und unter allen Umständen als grammatische Sprachformen auf, die ohne eine bestimmte Kürze des Accentes aufhören würden, Dipthongen zu sein, denn weder eu, noch eu, noch ei lassen sich lang aussprechen, ohne in die einfachen Vokalklänge a—u, e—u, e—i oder in ähnliche Klänge überzugehen.

Die Laute der letzteren Art sind diejenigen, welche beim Gesange ganz besonders in Erwägung zu ziehen sind. Und da fällt es uns von vorn herein auf, daß die Diphthongen beim langsamen Aussprechen zweierlei Eigenthümthümlichkeiten haben:

1. Der erste von beiden Vokalen beansprucht jedesmal den Accent, und
2. Beide Vokale nehmen einen Klang an, den jeder einzelne als einfacher Vokal nicht gehabt hat.

Der Lehrer entnimmt daraus erstens, daß beim Singen auf dem ersten Vokal des Diphthongen der Ton zu bilden, und daß auf demselben das Tongewicht liegt, zweitens aber, daß die Diphthongen beim Singen unter neuen Klangformen auftreten. Diese Formen lassen sich schriftlich eben so wenig genau darstellen, als die Mehrzahl der englischen Vokalklänge. Es kann daher hier nur von einer ungefähren Umschreibung dieser Klänge die Rede sein. Wer zu hören versteht, wird aus seiner eigenen Praxis zu ergänzen wissen, was zu ergänzen ist:

au klingt wie das a mit dunkler Färbung und u,
ei wie ai oder aü,
aeu wie öü oder wie oy in den englischen Wörtern boy, joy, noise.

Im au nähert sich die Aussprache des a dem o und zieht unmittelbar das u nach. Die Mundstellung des hellen a würde mit der von u eine auffallende Verschiedenheit in der Oeffnungsweite des Mundes abgeben und das Singen erschweren; deßhalb verwandelt sich das ursprüngliche helle, hochdeutsche a in das dunklere; es hebt auf diese Weise einen Kontrast auf, erleichtert das Singen und verletzt doch in keiner Hinsicht irgend ein ästhetisches Gesetz.

Dem aeu würde vom musikalischen Standpunkte aus nicht die Schreibweise aeu, sondern die aue zukommen, also ein tiefes a mit ue verbunden. Es ist dieses die Schreibweise, wie sie z. B. in Adalbert Stifters Studien anzutreffen ist.

Was ist bei der Aussprache der Konsonanten zu beobachten?

Die Konsonanten bilden in der Sprache den Gegensatz zu den Vokalen. Ihre Behandlung im Gesange ist danach zu bemessen. Verdienen die Vokale die genaueste Berücksichtigung im positiven Sinne, so verdienen es die Konsonanten im negativen. Müssen also jene zur vollen Geltung gebracht werden, so müssen diese von ihrer Klangeigenthümlichkeit so viel einbüßen, als die musikalische Aesthetik gebietet und das textliche Verständniß zugiebt. Alle Konsonanten sind mithin ohne Nachdruck, mit einer gewissen Weichheit zu singen, und damit der Leser die Grenzen wisse, innerhalb deren er sich hier zu bewegen habe, ist es seine Pflicht, das Wesen jedes einzelnen Konsonanten genau kennen zu lernen.

Die Konsonanten

b, p sind Lippenlaute. Die Lippen schließen sich in geringerem oder stärkerem Grade, schnellen plötzlich von einander und lassen die vorher eingeschlossene Luft mit einem knallähnlichen Geräusch entweichen, wobei der Konsonantallaut hörbar wird. Um den unmusikalischen Klang dieses Lautes zu mildern, schließe man die Lippen so locker, als nur möglich und lasse den Luftstrom auf die geräuschloseste Weise aus dem Munde entweichen. Auf den nachfolgenden Vokal ist dann das ganze Tongewicht beim Gesange zu werfen. Aergerlich sind diese Konsonanten als Endbuchstaben im Worte, und besonders, wenn ein solches Wort ein Tonstück schließt. Da diese Konsonanten dem Schließen der Lippen ihre Existenz verdanken, so wird nothwendiger Weise durch solch momentanes Aneinanderheften der Lippen der Ton auch plötzlich erstickt werden, somit aber z. B. das Aushallen des Schlußtones im Liede wegfallen und der musikalische Effekt verloren gehen. Dem Uebelstande ist dadurch leicht abzuhelfen, daß man den unmittelbar vorgehenden Vokal als einen langen gedehnten Vokal singen läßt, dem dann mit dem letzten verhallenden Tonhauche der Konsonant in unscheinbarster Gestalt nachfolgt: „Ga—b'" statt „Gab'." Der Unterschied zwischen hartem (p) und weichem (b) Konsonantalklang fällt in der Musik fort, sobald einer der Konsonanten Endkonsonant ist; er darf jedoch nicht vernachlässigt werden, sobald einer der Konsonanten als Anfangskonsonant des Wortes auftritt.

d, t hemmen den Luftstrom dadurch, daß sich die Zunge an die Oberzähne legt. Durch plötzliches Abschnellen entsteht ein ähnliches Geräusch wie bei b und p; daher sind d und t ähnlich zu behandeln wie b und p.

h, f, v, w sind so sanft, fast vokalischer Natur, daß sie beim Singen nicht die geringsten Hindernisse darbieten.

g, h, r, ch sind Gaumenlaute und als solche mit Vorsicht zu behandeln, damit der Ton nicht eine Beimischung von Kehlton erhalte. Das r wird in manchen Gegenden mit einem auffallenden, durch starkes Bewegen mit der Zungenspitze erzeugten Schnarren gesprochen, was beim Gesange schwinden muß. ch klingt am Ende mancher Wörter mitunter wie r, z. B. „aur" statt „auch," „Baur" statt „Bauch." Solche Lautverwechselung ist unzulässig.

c, s, z, sch gestatten dem durch Zunge und Oberzähne aufgehaltenen Luftstrome einen spärlichen Durchgang, wodurch das Zischen entsteht. Dadurch, daß beim Gesange der Durchgang des Luftstromes durch Lockerung der Zunge ein wenig erweitert und schnell zum nächsten Vokale übergegangen wird, mildert sich das Zischende.

l, m, n hemmen den Luftstrom im Munde, so, daß er durch die Choanen der Nase entweichen muß. Sie werden erst als sangbares Element auftreten, wenn durch sanftes Lösen der dieselben bedingenden Mundtheile der Luftstrom seinen Ausgang durch den Mund gewinnt. Zur Vermei-

bung des schwirrenden und näselnden Klanges sind die Nasenkanäle stets frei zu erhalten.

Zusammengesetzte gleiche Konsonanten, z. B. bb, pp sind anzusehen als einfache. Zusammengesetzte Konsonanten wie q, (kw), ph, pf, st, sp sind entweder auf einfache, wenn auch nur annäherungsweise zurückzuführen, z. B. ph, pf auf f, v, oder den einfachen Konsonanten gemäß zu behandeln und den Vokalen zu assimiliren.

Mögen die Konsonanten stehen, wo sie nur stehen können, es bleibt eine Hauptaufgabe des Schülers, den Ton ausschließlich dem Vokale zuzuwenden und die Konsonanten so sanft und so schnell, als immer thunlich, auszusprechen. Mögen selbst gefeierte Sänger die üble Sitte angenommen haben, die Konsonanten beim Gesange herauszustoßen, zu accentuiren rc.: sie ist immer eine Unsitte und verdient durchaus keine Nachahmung. Der Koloraturgesang ist in seiner Eleganz und Ungebundenheit unausführbar, wenn Konsonanten, und besonders die Endkonsonanten mit der denselben anhaftenden Lautschärfe ausgesprochen werden; das Wort wird freilich deutlich, die Musik aber steif und fremd. Eben so geht bei ganz scharfer Aussprache der Konsonanten die Zartheit, die Innigkeit, der Schmelz verloren, den hauptsächlich die lyrische Musik in dem Tonausdruck der Empfindung offenbart. Man singe z. B. die Adelaide von Beethoven auf beide Arten, zuerst mit Betonung, dann ohne Betonung der Endkonsonanten, und beachte dabei die ästhetischen Unterschiede an den Wörtern: zittert, schimmert, flüstert, säuselt rc.

Was die Verbindung der Vokale und Konsonanten zu Silben und Wörtern betrifft, so sei hier bemerkt, daß alles, was hier noch über die Silben zu sagen ist, auch auf die Wörter Anwendung findet, sofern jedes Wort aus Silben besteht, und das einsilbige Wort ohne Rücksicht auf seinen Begriff oder Inhalt dem Klange nach als eine Silbe erscheint. Alles, was darüber hier noch mitgetheilt werden könnte, reducirt sich auf Folgendes:

1. Die Silben, welche auf schlechte Takttheile fallen, betrachte man als Kürzen und spreche den Vokal in denselben so kurz und deutlich, als es Tempo und Aesthetik gestatten, also

nicht „se̲ lĭ ge," sondern „sē lĭ gĕ,"
„ „gē lĕh rĭ gē," sondern „gĕ lĕh rĭ gĕ."

2. Man verschlucke nie einen Vokal, sei dieser auch noch so kurz, also

nicht „erwachn," sondern „er wa chen,"
„ „Wandl," sondern „Wan del,"
„ „Wettr," sondern „Wet ter."

Manche glauben, daß die Sprache an Schwung und Leichtigkeit gewinne, wenn die Silben schnell hintereinander, auch ohne genaues Hervorheben des Vokals gesprochen werden. Sie vergessen aber dabei,

1. daß durch Weglassung der Vokale eine unmusikalische Konsonantenhäufung entsteht, die auch durch den flüchtigen Vokalklang ihren konsonantalen Charakter nicht aufgiebt, und

2. daß in der Musik nur das rhythmische Lesen, also das Lesen nach Länge und Kürze der Silben von Bedeutung ist, und wer nur eine einzige Silbe verschluckt, der verstümmelt die Melodie in ähnlicher Weise, wie derjenige den poetischen Rhythmus verstümmelt, der über die kurzen Silben hinweghuscht, wie es im gewöhnlichen schnellen Gespräch so oft geschieht.

3. Schiebe zwischen mehrere auf einander folgende Konsonanten nicht willkürlich Vokale ein, also

nicht „ge län zen," sondern „glänzen,"
" „ge lau be," sondern „glaube,"
" „Ke rist," sondern „Christ,"
" nicht „lenäkĕ," sondern „lenke" ꝛc.

Wer da meint, durch solche Vokaleinschiebungen werden Konsonantanhäufungen sangbar gemacht, der irrt. Durch Hinzusetzung eines Vokals entsteht zugleich eine neue Silbe, dadurch wird die rhythmische Wortreihe und dadurch die rhythmische Tonreihe willkürlich verändert. Die Einschiebung hat nur einen Sinn, wenn der eintretende Vokal einen Konsonant verdrängt, wie es im Italienischen mit i und l der Fall ist, und wenn dadurch der musikalische Rhythmus nicht verletzt wird.

4. Bilde nicht Vokalverdrehungen, also

nicht „Wettar," statt „Wetter,"
" „ond," sondern „und,"
" „Goüste," sondern „Geiste."

5. Trenne die Silben eines Wortes so, daß sie möglicher Weise auf Vokale auslaufen. Besonders wichtig ist dies, wenn Doppelkonsonanten die Silben mit einander verbinden, also

nicht „hüp fen," sondern „hü pfen,"
" „wach che," sondern „wa che,"
" „trös te," sondern „trö ste,"
" „Wes pe," sondern „We spe."

Auf diese Regel ist in der Schule gar nicht genug Gewicht zu legen.*)

In Bezug auf vorherrschend vokalische Grundlage, sowie auf musikalische Biegungsfähigkeit von Vokalen und Konsonanten kann uns die italienische Sprache zum Muster dienen. Der Gesanglehrer in der höheren Schule sollte diese Sprache wenigstens so weit kennen, daß ihm die Sprachklänge derselben einen Fingerzeig in der musikalischen Behandlung seiner Muttersprache geben können. Einige Unterschiede zwischen italienischen und deutschen Lautverbindungen und Sprachklängen mögen als Beläge des Gesagten hier beigefügt werden:

---

*) So eben kommt mir „die Lehre der deutschen Gesangs-Aussprache von Gust. Nauenburg" zu Gesicht. Die Behandlung der Aussprache ist in diesem Werke durchaus der Aesthetik und der Musik gemäß. Jedem Gesanglehrer ist das Werk dringend zu empfehlen. Nur gehe man nicht mit pedantischem Silbenstechen, sondern mit Verstand an dasselbe. In der Behandlung des äu bin ich mit dem geehrten Verfasser nicht einverstanden.

	Aussprache im Deutschen.	Aussprache im Italienischen.
c vor i oder e:	scharfer Zischlaut = z: Citrone. Ceder.	weich, ungefähr wie dsch: celeste.
cc vor i oder e:	wie kz: Accise. Accent.	wie tsch: acceso. braccio.
sc vor i oder e:	wie sz: Scythen. Scene.	wie sch: scélta.
g vor i oder e:	scharfer Gaumenlaut: Giebel. geben.	weich dsch: gèrme.
gli:	beweglich.	wie lji: egli.
gn:	Gnade. segnen.	wie nj: degno. agnèllo.
h:	Haus.	der leiseste Hauch: hanno. rein vokalischer Natur.
k:	k.	nicht vorhanden, außer in Fremdwörtern, dafür c u. ch, sanftes k.
ph:	scharfer p-Anlaut: Philosophie.	nicht gebräuchlich, dafür f: filosofia.
q:	wie kw: Qual.	wie cu: quando.
s zu Anfange:	Seele.	wie ß sanft: sole.
t vor i:	wie zi in: Nation.	wie ti: natìo.
x:	wie kß.	nur in Fremdwörtern, und dann wie ß.
au. eu. ei:	Lauf. Leute. weiß.	wie a-u: auròra. wie e-u: Euròpa. fèudo. wie e-i: dèita.

In dem Kapitel über Aussprache scheint wiederum gar Vieles enthalten, was Manchen kleinlich und unwesentlich vorkommen mag; doch ist das Kapitel nicht für den Schüler, sondern für den Lehrer geschrieben. Dieser soll und muß das Gebiet der Gesangstheorie bis ins Detail beherrschen und mit seinem positiven Wissen zugleich auf empirischem Boden stehen, dem die hier mitgetheilten Beobachtungen entsprossen sind. Dann hat er den Grundsatz des berühmten Pacchierotti:

„Mettete ben la voce"
„respirate bene"
„pronunciate chiaramente"

nicht in seiner Oberflächlichkeit, sondern in seinen tiefsten Konsequenzen verstanden, und der Erfolg, so weit er in einer Schule zu erzielen ist, wird ihm gewiß lehren, daß auch der Schluß des Meisters:

„ed il vostro canto sarà perfetto"

eine Wahrheit ist.

Sechstes Kapitel.

Takt. Notenwerth. Auftakt. Tempo.

(Lection 7. 8. 9. I.)

Das Wort „Takt" ist abgeleitet von „tactus", Gefühl. Diese Abstammung deutet schon darauf hin, daß die Idee des Taktes in dem Gefühle begründet ist und durch dasselbe ihre Erklärung findet. Der Takt ist die Regelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge von Zeittheilen, oder die symmetrische Wiederkehr gleichartiger Bewegungen. In dieser Regelmäßigkeit, welche mit dem Wesen unserer ganzen Gefühlseinrichtung verwachsen ist, liegt zum Theil die Anziehungskraft, durch welche die Tonkunst das Ohr fesselt, und der Zauber, durch den sie die zartesten Saiten des Gemüthes zur lieblichen Harmonie zu stimmen vermag. Unregelmäßigkeit der Bewegung widerstrebt dem Gefühle und verursacht, gleich dem Pulsschlage des Fieberkranken, Mißbehagen, Unruhe und Aufregung. Man erinnere sich des störenden, in unbestimmten Pausen, besonders in nächtlicher Stille, wiederkehrenden Pickens eines Holzwurms in der Wand; oder man denke an das stete, in ungewissen Zeitabsätzen niederfallende Wassertröpfchen in Tropfsteinhöhlen. Solch regellose Bewegung erweckt in dem Gefühle eines jeden Menschen entweder ein Verlangen nach Ruhe, oder nach einer Bewegung, die sich nach bestimmt abgegrenzten gleichen Zeiträumen bemessen läßt, und wodurch das erregte Gefühl wieder in die ersehnte Ruhe versetzt wird. Die Musik hat es nun lediglich mit der Bewegung zu thun und zwar mit der Bewegung von Zeittheilen, die als luftige und tönende Phänomene in wundersamer Ordnung an dem Ohre vorüber ziehen. Ueberall begegnet uns da die Regelmäßigkeit im Verein mit dem bunten Treiben auf- und niederwogender Töne und bringt unser Gefühl in freudige Spannung.

Und doch würde trotzdem diese nur von geringer Dauer sein, ja sogar sich in Abspannung umwandeln, wenn zu der Regelmäßigkeit nicht noch ein anderes wesentliches Moment hinzutreten möchte. Bloße Regelmäßigkeit erzeugt wohl momentane Annehmlichkeit des Gefühls, aber mit der Zeit auch Monotonie, die dem Gefühl nicht die gewünschte Befriedigung und besonders nicht die Spannkraft verleihen kann, durch welche es von der Materie losgerissen und gleich dem Luftballon den Höhen zugeführt wird, zu denen es in edler Klarheit die Seele hinauftragen soll, aus deren Tiefen es sich emporgeschwungen. Zur Regelmäßigkeit muß sich der Wechsel gesellen. Er ist es erst, der mit jener zusammen den innersten Lebensnerv der Tonkunst, den Takt bildet. Ohne diesen Wechsel hört die Musik auf, der Impuls zu sein, der das Gemüth so urplötzlich in seiner Totalität ergreift; der die innersten Fibern des Nervensystems beben läßt und neues Leben in die kranke Seele haucht, die in Schmerz und Schwermuth sich selbst verzehren will. Ohne diesen Wechsel wäre die Tonwelt ein Complex von Gegensätzen, welche die Seele einestheils mit süßlichen, weichlichen, halbschlächtigen Klängen umnebeln,

anderntheils mit rauschenden, bacchantischen, frivolen Tönen betäuben und auf diese Weise die Harmonie zwischen Geist und Gemüth zu einer Disharmonie umstimmen, durch welche sich die Tonkunst selbst erniedrigen müßte. Dieser Wechsel ist der **Tonaccent**, der in regelmäßiger Folge und mit Nachdruck die Bahn bezeichnet, auf der sich die mannigfaltigen Tongestalten zu bewegen haben; der immer frisches Leben und neue Kraft spendet, wenn das Ganze in Thatlosigkeit und Einförmigkeit zu verfallen droht, und der unerschütterliche Grenzen aufstellt, wenn das Reich der Töne sich zu überstürzen droht. Beides, **Regelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge und Regelmäßigkeit in der Betonung der Zeittheile** machen erst das eigentliche Wesen des Taktes aus. Das Taktgefühl zu wecken, zu schärfen und zu befestigen ist eine Sache, die von den ersten musikalischen Bildungsanfängen an in den Vordergrund des Gesangunterrichtes tritt und alle praktischen Uebungen und musikalischen Leistungen leitet. Die willkürliche Verletzung des Taktes in dem Tempo rubato ist das Zeichen von einer irregeleiteten musikalischen Bildung; sie hat Aesthetik sowohl, als Logik gegen sich. Die in der Natur des Gefühls und in dem Wesen der lyrischen Musik begründeten Taktabweichungen werden wir später besprechen.

Nach der regelmäßigen Aufeinanderfolge der Zeittheile giebt es zwei Hauptunterschiede in dem Takte:

1. den geraden Takt,
2. den ungeraden Takt.

Und nach dem regelmäßig wiederkehrenden Tonaccent unterscheiden wir im Takte

1. die guten oder schweren Takttheile, und
2. die schlechten oder leichten Takttheile.

Auf der untersten Stufe des Gesangcursus, Lect. 7, I, ist der gerade Takt als Zweitakt, der ungerade Takt als Dreitakt aufgeführt und damit dem Schüler der Fingerzeig gegeben, wie viel einzelne Schläge jeder einzelnen dieser Taktarten ursprünglich zukommen. Danach hat jener 2, dieser 3 Schläge, welche nach Zählen 1, 2 oder 1, 2, 3 in unverrückbarer Reihe vorwärts schreiten. Zur Erweckung des Taktgefühles sind anzustellen

I. Denk- und Sprechübungen:

1. Sprich „la" nach Zählen 1, 2 — 1, 2, 3.
2. Zähle 1, 2 — 1, 2, 3 — zu der vorgespielten Melodie.
3. Sprich den Text des Liedes: „Mai ist wieder" ꝛc. nach dem Zweitakt — den Text des Liedes: „Kuckuk, Kuckuk ruft aus dem Wald" nach dem Dreitakt.

II. Singübungen:

1. Sing „la" nach der c Stufenfolge c—c (Lect. 4. I) im Zweitakt — im Dreitakt.
2. Die Klasse theilt sich in 2 Hälften I und II. H. I singt einen Takt forte, H. II den nächsten piano und umgekehrt.
3. Sing das Lied nach dem Takte.

III. Schriftliche Uebungen:
1. Schreib die nach der c Stufenfolge gesungenen „la" nieder.*)
2. Schreib den taktgemäß gesprochenen Text nieder, d. h. in der Weise, daß jedem Takte so viel Silben zugetheilt werden, als Zeittheile gezählt werden.
3. Theile eine in Noten gegebene Melodie in Takte ein.
4. Gieb die Melodie, die taktgemäß sich immer um eine Stufe höher oder tiefer bewegt, nach dem Gehöre in Noten wieder.

Bei allen diesen Uebungen ist von vornherein mit Nachdruck die sorgsame Beobachtung des Tonaccentes einzuschärfen. Der Gedanke, daß Takt auch ohne solchen Accent existiren kann, muß in den Schülern gar nicht aufkommen; nur so ist dem monotonen, dem leierigen Singen auf immer vorgebeugt. Der Accent besteht darin, daß in der regelmäßigen Folge der Töne stets einem bestimmten Tone ein ganz besonderer Nachdruck gegeben werde. Daß dieser Eine Ton immer der erste sein muß, fassen die Schüler leicht, wenn man es ihnen an Beispielen aus ihrer Anschauung versinnlicht. Denke an das Marschiren eines Regimentes Soldaten; ein Tritt ist so stark, wie der andere, und doch erscheint dir der erstere fortwährend von größerem Gewichte, als der andere; dein Gefühl will es so; du kannst dich dagegen nicht auflehnen. Aehnliches erfährst du am Läuten, am Pendelschlag der Uhr, am Niederschlagen der Dreschflegel, am Hammerschlag der Schmiede ꝛc. Im Zweitakt liegt der Nachdruck auf 1; als Gegensatz sind die Töne auf 2 und 3 tonlos. Es folgt daraus, daß in beiden Taktarten der Ton auf 1 merklich hervorzuheben und die Zeittheile auf 2, oder auf 2 und 3 ohne den geringsten Nachdruck zu singen sind, oder mit andern Worten, daß der erste Takttheil, d. i. der gute oder schwere, zu accentuiren, und der zweite, oder der zweite und dritte, das sind die schlechten oder leichten Takttheile, nicht zu accentuiren sind. Schüler fehlen vielfach gegen diese Regel, drum möge man zur öfteren Erinnerung an dieselben entsprechende Uebungen betreiben:
1. Zähle nach dem Zweitakt — dem Dreitakt — mit Accent.
2. Sprich den Text taktgemäß, mit Accent.
3. H. I der Klasse zählt und markirt durch forte die guten Takttheile, H. II zählt ganz ohne Accent, pianissimo, die schlechten Takttheile.
4. H. I zählt mit Accent, H. II singt dem Accente entsprechend das „la" oder „die Melodie des Liedes."
5. Bezeichne die guten Takttheile über dem Texte durch einen Strich —, die schlechten durch ◡.
6. Setze über die guten Takttheile der Melodie das Zeichen ∧ oder $>$.
7. Schreib nach Maßgabe der Melodie die tonlosen Silben des Textes nieder.

Mit dem klaren Begriff über Takt bilden sich in dem Schüler auch klare Vorstellungen über die Dauer, d. h. über den Werth der Töne und somit über den Werth der Noten (Lect. 8. I). Jeder Ton hat eine gewisse

*) Die Noten sind nach den gelernten Formen Lect. 4. I in Vierteln zu schreiben.

Dauer, die nach dem Verhältnisse der Bewegungsschnelligkeit der anderen Töne im Takte zu bemessen ist. Als vergleichendes oder bestimmendes Maß nimmt man da das viertheilige an und zählt 4 Schläge oder 4 Viertel. Jedes Viertel wird durch die Viertelnote bezeichnet, deren Form dieselbe ist, welche an der Notenschrift Lect. 4. I den Schülern schon bekannt geworden. In Lect. 8. I. lernen die Schüler an der aufgestellten Notenwerthtabelle das Nähere über Ganze, Halbe, Achtel, Sechszehntel, sowie über deren Pausen kennen. Nach der Dauer oder dem Werthe und nach der Anzahl der Zeittheile zerfallen der Zweitakt und der Dreitakt in verschiedene Taktarten, Lect. 9. I. Auf dem Zweitakt basiren:

1) der Alla breve, 𝄵, nach Halben. 2) der $^4/_4$ Takt. 3) der $^2/_4$ Takt. 4) der $^4/_8$ Takt.

Auf dem Dreitakt basiren:

1) der $^3/_2$ Takt. 2) der $^3/_4$ Takt. 3) der $^3/_8$ Takt. 4) der $^6/_8$ Takt.

Die guten und schlechten Konttheile in den verschiedenen Taktarten sind von den Schülern genau festzuhalten:

Taktarten.		Gute Takttheile.	Schlechte Takttheile.
$^4/_4$	=	1 und 3.	2 und 4.
$^2/_4$	=	1.	2.
$^4/_8$	=	1 und 3.	2 und 4.
$^3/_4$. $^3/_8$	=	1.	2 und 3.
$^6/_8$	=	1 und 4.	2. 3 und 5. 6.
$^6/_4$	=	1. 3. 5.	2. 4. 6.

Complicirtere Taktarten kommen im Schulgesange seltener vor. Eben so selten der $^5/_4$ Takt, der strenggenommen als eine Zusammensetzung aus $^3/_4$ und $^2/_4$ angesehen werden muß, in seiner Zusammensetzung jedoch für unser Gefühl etwas Fremdartiges hat. Das bekannte Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter" hat diesen Takt.

Aus der gleichmäßigeren Vertheilung der guten und schlechten Takttheile in den geraden Taktarten leuchtet hervor, daß der Charakter dieser Taktarten im Allgemeinen gemessener, ernsterer Natur ist, als der Charakter der ungeraden Taktarten. Aus dem Ueberwiegen der schlechten Takttheile in diesen Taktarten über die guten ist der leichtere, ungebundenere, biegsamere Charakter derselben zu erklären. In den Tonstücken nördlicherer Völker waltet der gerade, in den Tonstücken südlicherer Völker der ungerade Takt vor, was wohl einen Schluß auf die nationalen Eigenthümlichkeiten in dem Charakter dieser Völker thun läßt. Das Charakteristische einer jeden dieser Taktarten ist nicht auf einer Stufe des Gesangunterrichtes allein aufzufassen, sondern muß auf den beiden untersten Stufen an betreffenden Liedern und Uebungen theilweis durch den Lehrer, theilweis repetitionsweise durch die Schüler nachgewiesen werden. Dergleichen Uebungen sind folgende: *)

*) Diese Uebungen sind je nach der Zeit und nach Umständen an allen Liedern vorzunehmen, die eine Taktart haben, welche die Schüler bis dahin noch nicht in der Praxis kennen gelernt haben.

I. Schreibübungen:

1. Schreib über jede Note der Melodie, wie viel Schläge ihr zufallen.
2. Setze über die Noten, welche auf gute Takttheile fallen, einen Strich —, über die andern, welche auf schlechte Takttheile fallen, ein Häkchen ◡.
3. Auf Grund der guten Takttheile sind welche Silben im Texte lang? welche kurz? (Alle Silben sind einzeln aufzuschreiben.)
   Der Text ist nach den langen und kurzen Silben zu lesen.
4. Schreib die C Stufenfolge auf nach dem Takt: $^4/_4$, $^2/_4$, $^4/_8$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$, $^6/_4$, so daß in jedem Takte gleichartige Tonstufen stehen, z. B. c, d, e ꝛc. viermal in Vierteln — c, d, e ꝛc. dreimal in Achteln ꝛc.
5. Schreib die Melodie nach dem Gehöre auf, nach Takt $^4/_4$, $^2/_4$ ꝛc.
6. Schreib eine Melodie mit bloßen Viertelnoten um in halbe Noten — mit bloßen Achteln in Viertelnoten, mit bloßen Sechszehnteln in Achtelnoten — so, daß der Werth jedes einzelnen Taktes unverändert bleibt.*)
7. Bezeichne die dadurch verwandelte Taktart und in derselben die guten Takttheile, z. B. aus $^4/_4$ entsteht $^4/_2$, aus $^4/_8$ = $^2/_4$ ꝛc.
8. Schreib Melodien im ungeraden Takt mit reinen Vierteln um in Halbe und Viertel — mit reinen Achteln in Viertel und Achtel — so, daß der Werth jedes Taktes derselbe bleibt.
9. Bezeichne die Anzahl der Schläge auf den dadurch verwandelten Noten, z. B. aus 3 Achtelnoten entstehen 1 Viertel und 1 Achtel.
10. Verwandle Melodien mit Tönen längerer Dauer in Melodien mit Tönen von geringerer Dauer, doch so, daß die Takte in beiden Melodien dem Werthe nach gleich sind, z. B. Halbe in Viertel, Viertel in Achtel ꝛc.

II. Singübungen:

1. Singe die nach den Schreibübungen 6. 8. 10 verwandelten Melodien mit steter Betonung der guten Takttheile.
2. Die Klasse theilt sich in zwei Hälften: I und II. H. I singt die gegebene, H. II die verwandelte (Parallelmelodie) Melodie zu gleicher Zeit. (Die Melodien sind auf „la" zu singen.)
3. H. I singt die Töne von längerer Dauer, H. II die Töne von geringerer Dauer von irgend einer Melodie.
4. H. I singt die guten Takttheile der Melodie forte, H. II die schlechten pianissimo.
5. H. I singt die C Stufenfolge nach ganzen Noten, H. II nach Halben, oder Vierteln, oder Achteln ꝛc. und umgekehrt zu gleicher Zeit.

---

*) Können nur Melodien nach dem geraden Takte sein, in denen jeder Takt 4 gleichnamige, oder je 2 und 2 gleichnamige Noten von gleichem Werthe hat, z. B. 1 Takt = 4 mal c in Vierteln, oder 2 mal c in Vierteln und dann 2 mal irgend eine andere Note: d, oder f, oder a ꝛc. wieder in Vierteln.

6. H. I singt einen Ton der C Stufenfolge, H. II denselben Ton zugleich mehrere Male hintereinander nach Takt: C, $^4/_4$, $^3/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$ 2c.

Es ist Bedingung, daß in allen Singübungen die guten Taktheile konsequent accentuirt werden. Welche von den hier angegebenen Uebungen zu nehmen sind, und welcher Stufe dieselben zufallen, bleibt dem Ermessen des Lehrers überlassen.

Damit die Menge der Zeittheile, die in einem Tonstücke als Tongestalten auftreten, mit Muße zu übersehen sind, ist das ganze Stück in kleinere Abschnitte (Takte) eingetheilt, von denen jeder eine gleiche Anzahl der Zeittheile enthält und durch Taktstriche eingegrenzt ist. Eine Anzahl solcher Takte bildet einen Theil des Stückes. Der letzte Takt eines solchen Theiles enthält oft nicht die demselben zugehörige Anzahl Zeittheile; es sind in demselben Töne ausgelassen, ohne daß deren Werth durch Pausen ergänzt ist. Diese Unvollständigkeit ist eine scheinbare; denn die im letzten Takte fehlenden Takttheile sind dem Theile vorangestellt und bilden ebenfalls einen unvollkommenen Takt, den Auftakt. Beide, der letzte und dieser erste unvollständige Takt gehören demnach im Stücke zusammen und dürfen durch willkürliches Anhalten nie auseinander gerissen werden. Schüler müssen auf die Bedeutung des Auftaktes streng aufmerksam gemacht werden, damit sie die häßliche Sitte ablegen, am Ende eines Theiles nach Willkür zu verweilen und nach Belieben den Theil, auf Grund eines hinzugefügten Wiederholungszeichens ( oder ) zu wiederholen, oder zum folgenden überzugehen. Da die im letzten Takte des Theiles fehlenden Takttheile jedesmal die letzten Zeittheile des Taktes, also schlechte Takttheile sind, so folgt daraus, daß der Auftakt dieselben in sich schließe, und daß die Töne desselben daher ohne Accent zu singen sind*). Man ersieht daraus, wie unlogisch es ist, den Auftakt eines Liedes mit pathetischem Accente vorzutragen. Die Schüler müssen, sobald sie das Wesen des Auftaktes begriffen, aus dem Texte schließen lernen, ob die Melodie desselben einen Auftakt haben muß oder nicht. Der Text, welcher mit einer Kürze beginnt, hat natürlicher Weise den Auftakt, und der Text, der mit einer Länge beginnt, nicht. Vor allem ist das Nachdenken nach dieser Seite hin anzuregen, um besonders den Choraltext zu der Choralmelodie in ein richtiges Verhältniß zu setzen und das rhythmische Singen dieser Weisen zu befördern.

Der Lehrer muß, wie der Dirigent eines Gesangvereins, öfters während des Singens seinen Schülern den Takt markiren, sowie diese mit den äußeren Merkmalen der Taktbewegung vertraut sein müssen. Es ist beim Taktiren zu unterscheiden 1. der Aufschlag (arsis) und 2. der Niederschlag (thesis).

*) Zuweilen enthält der Auftakt auch einen guten Takttheil, z. B. im $^4/_4$ Takt das Lied: „Gott erhalte Franz den Kaiser". Der Lehrer mag diese Erscheinung übergehen, oder dieselbe auf einer höheren Stufe erklären.

Ersterer wird durch Aufheben, letzterer durch Niederschlagen markirt; ersterer bezeichnet die schlechten, letzterer die guten Winkel Takttheile:

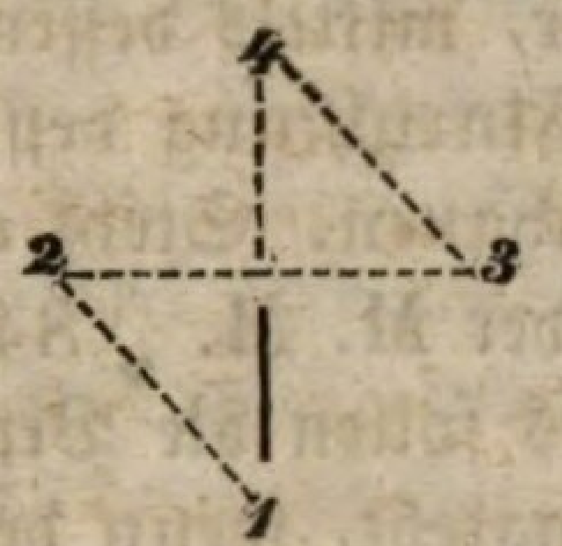
Alla breve Taktschlag:



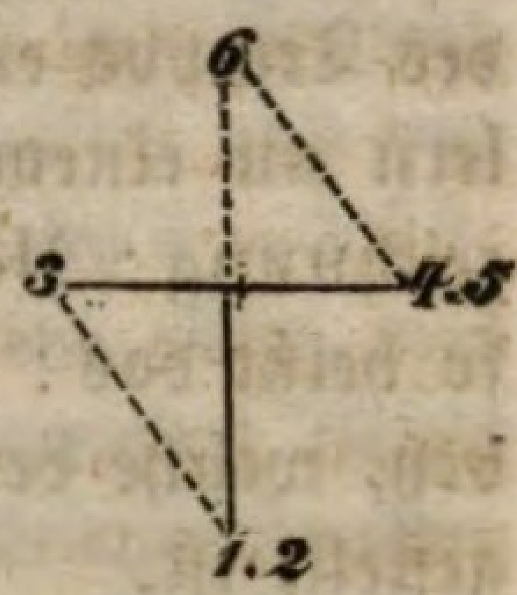
Dreitheiliger Taktschlag:



Viertheiliger Taktschlag:



Sechstheiliger Taktschlag:



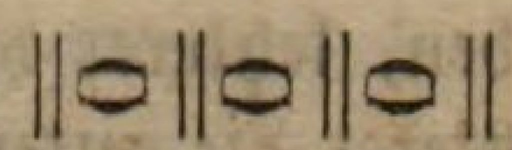
Zur Orientirung für die Schüler stellt der Lehrer hier praktische Versuche an; entweder taktirt er selbst, und die Schüler zählen dazu, oder die Schüler taktiren, und der Lehrer zählt. Sind die Schüler in der Anwendung und Beachtung des Taktirens sicher, so sind sie dahin anzuleiten, daß sie auch ohne Lehrer, ohne Taktiren, zu singen vermögen.

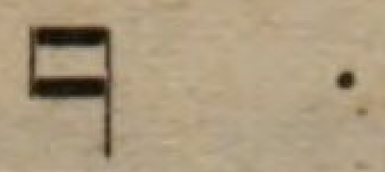
Den Grad der Schnelligkeit für die Zeittheile des Taktes pflegt die Musik durch das Tempo oder Zeitmaß zu normiren, welches nach der musikalischen Terminologie die Grade von der größesten Langsamkeit bis zur höchsten Schnelligkeit der Takttheile durch folgende Ausdrücke bestimmt: largo, larghetto, adagio, lento, andante, moderato, allegretto, allegro, presto, prestissimo.

Es ist erklärlich, daß durch all' dergleichen Bezeichnungen das Tempo nur annähernd bestimmt werden kann, und daß selbst durch die Wörter „meno, più, molto, assai", welche jenen Ausdrücken zur Modification der durch sie angedeuteten Bewegungsschnelligkeit vorgesetzt werden, noch keine Einheit in die Auffassung des vorgeschriebenen Tempos herbeizuführen ist. Denn was dem Einen andante ist, ist dem Andern moderato, oder lento, oder adagio ꝛc. Daher ist es wahrlich ein unnützes Ding, sich auf Grund eines Ausdruckes um das durch denselben verlangte Tempo zu streiten, und es ist eine um so größere Nothwendigkeit, den Schülern Anleitung zu geben, wie sie aus dem Texte oder dem Charakter der Musik das richtige Tempo herzuleiten haben. Ein späteres Kapitel wird uns über diesen Punkt näheren Aufschluß geben. Mit den nöthigsten Tempobezeichnungen und den Kunstausdrücken, welche auf Tempoveränderungen Bezug haben, möge der Lehrer seine Schüler bekannt machen. Zu diesen sind folgende zu rechnen: rallentando, ritardando, accelerando, tenuto, sostenuto, animato, vivace, con moto, agitato, tranquillamente, ad libitum, a piacere, senza tempo etc.

Als historische Notizen sind, als zu diesem Kapitel gehörig, auf höheren Stufen folgende drei Punkte zu erörtern:

1. Die Notenform, wie sie in alten italienischen Messen vorhanden, sowie deren Werth.

Maxima  oder  = 8 Takte Dauer.

Longa  = 4 Takte Dauer.

Brevis  = 2 Takte Dauer.

2. Das Metronom von Mälzl.

Dieses Instrument ist ein von dem Mechaniker Mälzl in Wien vervollkommneter Chronometer oder Zeitmesser, mittels dessen eine Uebereinstimmung des Tempos erstrebt werden soll. Die Einrichtung desselben ist von den Schülern an einem Metronom selbst anzuschauen. Steht einem Tonstücke die Bezeichnung: Metron. de Mälzl ♩ 84, oder M. M. ♩ 84, oder ♩ = 84 voran, so heißt das: die Viertel des Tonstückes sollen die Bewegungsschnelligkeit haben, welche der Mälzl'sche Taktmesser angiebt, wenn dessen Zeiger auf Nr. 84 gestellt ist.

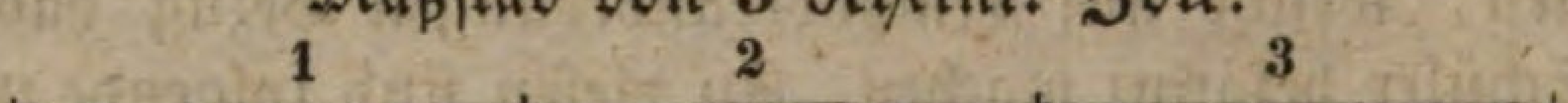
3. Gottfried Weber's Idee.

Gottfried Weber in Mainz empfiehlt für die Regelung des Tempo einen Faden, an dessen Ende eine Bleikugel befestigt ist. Dieser Faden ist gleich einem Pendel. Von seiner Länge hängt die Geschwindigkeit ab, mit welcher er schwingt, sobald er in Bewegung gesetzt wird. Ist nun einem Tonstücke, das z. B. in $^4/_4$ Takt geschrieben, die Bezeichnung „12″ Rhein.“ vorangestellt, so heißt das: Die Viertel im Stücke sollen die Geschwindigkeit haben, welche ein 12 Zoll Rhein. langer, in Schwingung gesetzter Faden angiebt.

Nach folgender bekannten Tabelle wird der Schüler die metronomischen Angaben leicht auf die Weber'schen und umgekehrt zurückführen lernen.

Mälzl	Rhein. Zoll	Mälzl	Rhein. Zoll	Mälzl	Rhein. Zoll
Nr. 50 =	55″	Nr. 80 =	21″	Nr. 126 =	$8^2/_3$
„ 52 =	50	„ 84 =	19	„ 132 =	$7^3/_4$
„ 54 =	47	„ 88 =	18	„ 138 =	$7^1/_4$
„ 56 =	44	„ 92 =	16	„ 144 =	$6^1/_2$
„ 58 =	41	„ 96 =	15	„ 152 =	6
„ 60 =	38	„ 100 =	$13^2/_3$	„ 160 =	$5^1/_3$
„ 63 =	34	„ 104 =	$12^2/_3$	„ 168 =	$4^1/_3$
„ 66 —	31	„ 108 =	$11^3/_4$	„ 176 =	$4^1/_2$
„ 69 =	29	„ 112 =	11	„ 184 =	4
„ 72 =	26	„ 116 =	$10^1/_2$	„ 192 =	$3^3/_4$
„ 76 =	24	„ 120 =	$9^1/_2$		

Maßstab von 3 Rheinl. Zoll:



Ist demnach die Bezeichnung im Tonstücke: Metron. de Mälzl 𝅗𝅥 = 50, so ist, nach der Tabelle, Nr. 50 gleich einer Fadenlänge von 55″ Rhein., mithin auch die Bewegungsschnelligkeit des nach diesen Angaben gestellten Metronoms und Fadens ein und dieselbe. Und diese Geschwindigkeit sollen die halben Noten des betreffenden Tonstückes annehmen.

Siebentes Kapitel.

Legato und Staccato.

Lection 10. I. Lect. 11. II. Lect. 1. III.

Die Lection 10. I. stellt die Regel auf: „Trage den Ton.“ Man wundert sich vielleicht, daß diese Regel schon so früh in den Unterricht gelangt, da doch dieselbe eigentlich erst nach Absolvirung des Kapitels über Tonbildung mit Erfolg anzuwenden ist. Man bedenke aber, daß der Lehrer von Anfang an darauf hinzuwirken hat, daß der Gesang der Schüler erträglich und dadurch für sie selbst interessant und anlockend werde. Wer den Gesang 8—9jähriger Kinder angehört, der weiß, wie abgerissen, wie stumpf, wie eckig, wie klanglos sämmtliche Töne herausgestoßen werden, und wie unangenehm dieselben das Ohr berühren. Durch sich häufende Singübungen ist dieser erste Gesang nicht zu verbessern; denn dergleichen Uebungen würden die Schüler ermüden, wohl auch das zarte Stimmorgan angreifen. Da giebt man ihnen denn die Regel: Trage den Ton, d. h.: Suche die Töne sanft mit einander zu verbinden, den einen Ton zum nächsten hinüberzuziehen. Um diese Regel durchzuführen, lasse man zwei Winke beobachten:

1. Betone den ersten Ton jedes Taktes mehr als die übrigen Töne, und laß die Stimme auf dem nächsten Tone plötzlich sinken.

2. Singe die aufsteigenden Töne mit zunehmender, die absteigenden mit abnehmender Stimme.

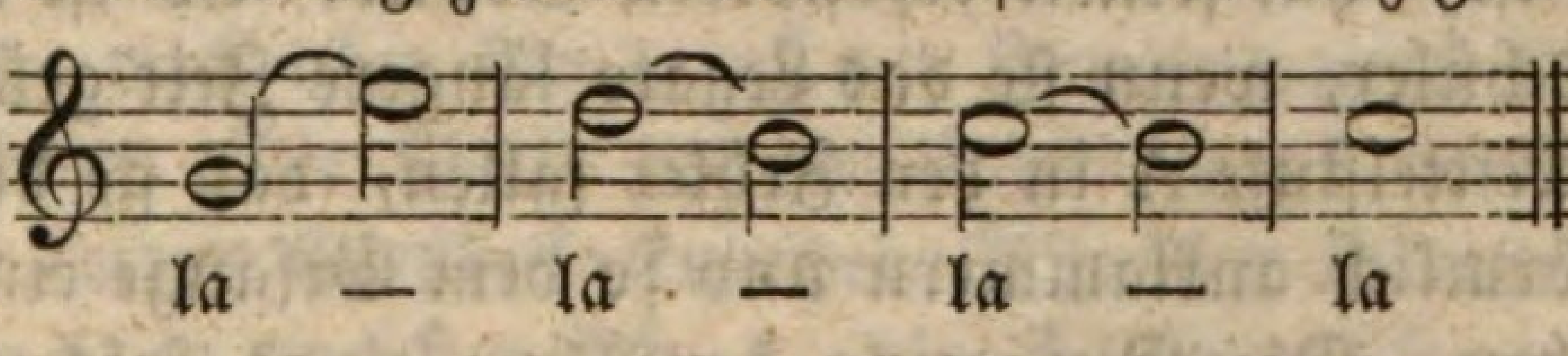
Der Ton, der vorher so unentwickelt, so roh gewesen, gewinnt durch Beachtung dieser Regeln merklich an Weichheit; ja er erhält den Anstrich, als sei er durch wer weiß wie viele Tonübungen vorbereitet worden.

Auf den höheren Stufen ist das eigentliche Tragen des Tones, das sogenannte Legato, das Portament, zu lehren, wie es die Gesangstheorie vorschreibt. Dasselbe besteht in dreierlei:

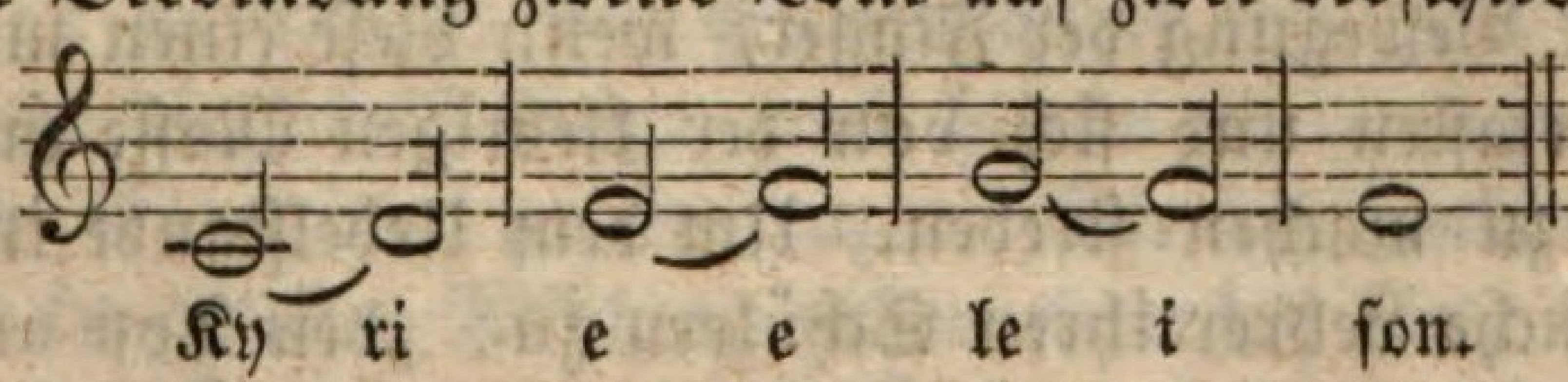
1. in der Verbindung oder Anreihung mehrerer stufenweise fortschreitender Töne von gleichem Werthe:



2. in der Verbindung zweier Töne auf einem einzigen Vokal:



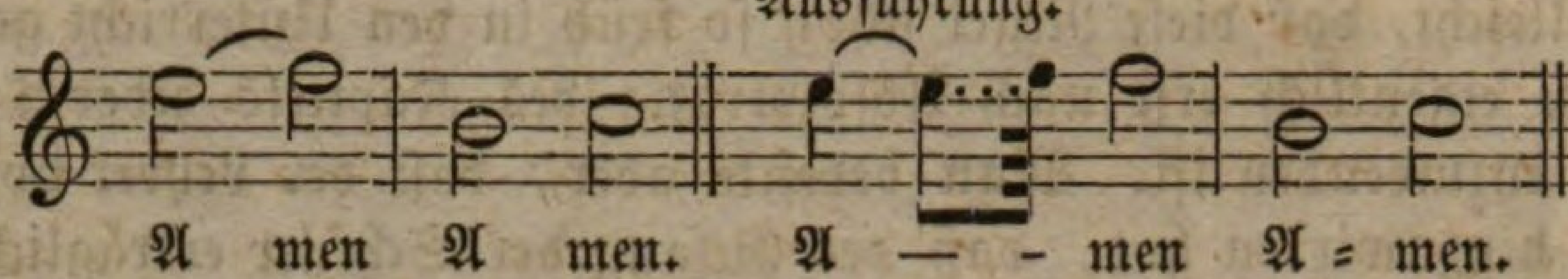
3. in der Verbindung zweier Töne auf zwei verschiedenen Silben:



Das Zeichen des Legato ist der Bogen über den Noten.

Alle drei Arten des Legato sind besonders von Mädchenstimmen aufs Schönste auszuführen und verleihen dem Gesange einen ungemeinen Reiz. Die dritte Art des Portament hat für den Künstler noch eine höhere Bedeutung als für die Schule, und in dieser Bedeutung bietet es nicht unbedeutende Schwierigkeiten, welche durch die sogenannte Anticipation oder die Vorausnahme des zweiten Tones entstehen. Es ist dieses Legato in folgender Gestalt auszuführen:

Ausführung.



Von der höchst präcisen und rapiden Geschwindigkeit, mit welcher der zweite Ton anticipirt wird, hängt die Wirkung des Portament ab. Auf der obern Stufe in der Schule mögen sich die Solosänger der Klasse an dieser Ausführung des Portament versuchen; für die Mehrzahl der Schüler bleibt es immer eine gewagte Aufgabe. Dieses künstlerische Portament muß als Ausdruck hingebender Innigkeit und einschmeichelndster Zärtlichkeit mit spärlicher Sorgfalt gebraucht werden, wenn es die Herzen immer von Neuem gewinnen soll. Zu häufiger Gebrauch desselben wirkt in ähnlicher Weise störend, wie das häufig wiederkehrende Vibriren auf Saiteninstrumenten.

Dem Portament entgegen steht das Abstoßen der Töne, das S t a c c a t o Lect. 11. II. Bezeichnet wird es durch einen kleinen, senkrecht stehenden Strich, oder durch ein Pünktchen über den Noten. Im Schulgesange ist das Staccato die Manier, die einzelnen Töne mit Leichtigkeit und Elasticität loszuschnellen. Im Liedergesange kommt es selten vor; es muß an für dasselbe eingerichteten Uebungen gelernt werden. Passagen sind in der Schule nicht Staccato zu singen, dieselben sind der höheren Technik vorbehalten, wie denn dieselben auch nur in künstlerischer Vollendung ästhetisch wirksam sind. Am besten ist das Staccato von weiblichen Stimmen, insonders von Sopranstimmen auszuführen mit verengtem Munde, gemäßigter Stimme und überaus exakter, fast stoßweiser Athmung. In einer Vollendung, wie es höchstens auf Saiteninstrumenten auszuführen, ist das Staccato von der Frau d e l a G r a n g e gesungen. Daß das Staccato, wenn auch nur in seiner einfachsten Anwendung an einzelnen Tönen, wie in Lection 1. III, zur Aufgabe des Schulgesangunterrichts gemacht ist, hat seinen besonderen Grund. Es ist eine bekannte Erscheinung, daß Schüler, wenn sie das Legato längere Zeit geübt haben, hauptsächlich auf der Mittelstufe A in den Fehler fallen, daß sie die Stimme an die einzelnen Töne förmlich anklammern und so dem Gesange einen schwerfälligen Charakter verleihen. Die Bewegung der Töne eines solchen Gesanges ist zu vergleichen mit der Bewegung der Finger, wenn diese einen mit Lack frisch bestrichenen Tisch betasten und sich von der klebrigen Masse mit einer gewissen Anstrengung los zu machen streben. Um dem Uebelstande im Singen abzuhelfen, rufen manche Lehrer ihren Schülern zu: „den Ton aufheben!" oder: „den Ton loslassen!" Es geht mit diesem Rufe ganz eben so, wie mit dem:

„Geradesitzen!" in der Lection über Körperhaltung. Der Schüler glaubt den Ton dem Rufe gemäß zu lösen, während er nur die Vokale kürzer ausspricht, dabei aber die Stimme forttönen läßt. Man verlange von dem Schüler, daß er den Ton in einem Nu abreiße, die nachfolgenden Töne mit halber Stimme singe und zwischen den einzelnen Tönen eine kurze Pause eintreten lasse, so wird die Gesangesweise entstehen, welche das Staccato des Schulgesanges ausmacht und mit dem früher erwähnten Legato, Lect. 10. I., den Passagengesang anbahnen hilft, in dem die einzelnen Töne, gleichmäßig entwickelt, wie Perlen auf der Schnur, mit Ungebundenheit auf und niederrollen. Man erblicke in diesem Staccatogesange nicht die unkultivirte Singeweise, mit welcher Anfänger die Töne herauszustoßen pflegen und von der sie durch das Legato entwöhnt worden. Der Stakkatogesang verräth allenthalben einen schon bearbeiteten und darum erträglicheren Ton, der bei guter Darstellung neben dem Legato einen überraschenden Kontrast gewährt.

Achtes Kapitel.

Der Stimmorganismus und die Verschiedenheit des Toncharakters der Stimmen.

Lection 12. I. Lection 1. IV.

Der Ton der menschlichen Stimme erzeugt sich in gleicher Weise wie der Ton der Saite und der Pfeife. Zu seiner Entstehung sind drei Bedingungen erforderlich:

1. das Volumen eines Körpers,
2. die wirkende Kraft,
3. die Luft.

Wird eine angespannte Saite durch den Luftstrom oder durch die Kraft der Finger in Bewegung gesetzt, so, daß sich Schwingungen erzeugen, so entsteht der musikalische Ton. Gleiches geschieht, wenn eine Pfeife durch den Wind oder durch den Athem angeblasen wird. Das Stimmorgan des Menschen hat mit der Saite wenig, mit der Pfeife viel Aehnlichkeit. Es hat seinen Sitz in dem Kehlkopfe, dem oberen Theile der Luftröhre, die nach unten mit den Lungen, nach oben hin durch die Zungenwurzel mit dem Munde in Verbindung steht. Die Theile des Kehlkopfs sind: der Ringknorpel, der Schildknorpel, die beiden Gießbeckenknorpel. Alle vier Knorpel zusammen bilden eine Höhlung, in welcher sich 1. die Stimmbänder und 2. die Taschenbänder vorfinden. Die Stimmbänder sind zwei sehnenartig-elastische Bänder, welche die sichelförmige, nach hinten zu verengerte und nach vorn zu ausgeschweifte Stimmritze begrenzen. Die Taschenbänder liegen höher, als jene, laufen in gleicher Richtung neben einander hin, sind aber weniger nahe beisammen und stets in einem schlafferen, weniger elastischen Zustande.

Die innere Fläche dieser Höhlung ist von der Schleimhaut überzogen, die als Fortsetzung der Zungenhaut in die Luftröhrenhaut übergeht, äußerst empfindlich ist und stets Schleim absondert, um die zarten Theile des Stimmorganes gegen den Angriff der durchströmenden Luft zu schützen. Mit dieser Schleimhaut sind auch die vier Bänder überzogen, und zwischen Taschenbändern und Stimmbändern bildet sich ein häutiger Sack (die zwei Taschen des Kehlkopfes), der gewöhnlich mit einem Schleimvorrathe zur Befeuchtung der Stimmbänder angefüllt ist. Alle Theile des Kehlkopfes sind mit Bewegungsmuskeln versehen. Vor der Stimmritze ist der Stimmritzen- oder Kehldeckel, eine flache, sehr biegsame, elastische Knorpelplatte, die, auf dem vordern, obern Theile des Schildknorpels angeheftet, bei ruhiger Lage gerade so in die Höhe steht, daß die eine ihrer Flächen vorwärts nach der Zunge, die andere rückwärts nach der Stimmritze zu gerichtet ist. Beim Niederschlucken wird sie vermittelst der Zunge nach hinten umgebeugt und kommt auf die Stimmritze zu liegen, wodurch diese so bedeckt und verschlossen wird, daß Speisen und Getränke frei über sie hingleiten und nach dem Schlunde gelangen können, ohne in die Stimmritze hineinzufallen.

Ueber die Entstehung des Tones haben von jeher verschiedene Ansichten geherrscht. Nach Ferrein's Theorie, wofür sich auch Haller entschied, sind die Stimmbänder den Saiten zu vergleichen. Von der durchströmenden Luft werden sie in Schwingungen gesetzt und erzeugen die Töne, welche je nach der stärkeren oder schwächeren Anspannung der Bänder hoch oder tief erscheinen. Die zur Widerlegung dieser Ansicht aufgestellten Gründe sind folgende:

1. Bei tiefen Tönen erweitert sich die Stimmritze; es entsteht eine größere Oeffnung; die Stimmbänder müssen also angespannt werden, was nach der obigen Theorie den Ton erhöhen müßte.
2. Die Stimmbänder sind stets feucht; feuchte Saiten klingen aber nicht.
3. Die Erfahrung lehrt, daß nur harte animalische Theile den Ton erzeugen und fortpflanzen.
4. Die Stimmbänder sind mit der Schleimhaut überzogen; eine Haut läßt aber keinen Saitenton zu.
5. Die geringe Größe der Stimmbänder steht mit der Stärke und dem Umfange des Tones in gar keinem Verhältniß.
6. Keine Saite wird von bloßer Luft so stark erschüttert, daß sie so starke Töne in dem Grade erzeugen könnte, als die Menschenstimme es vermag (Aeolsharfe).
7. Wären die Stimmbänder einer steten Anspannung ausgesetzt wie die Saiten, so könnte die Sichelgestalt nicht lange bestehen, sondern müßte durch stetes Gestrecktwerden bald schwinden.
8. Die Anspannung der Stimmbänder beruht auf ein paar kleinen, dünnen Muskeln. Eine Kraft von mehreren Centnern, die nothwendig ist, um die Saite 2—3 Octaven zu stimmen, würde diese Muskeln zersprengen.

Nach Cuvier's Ansicht entsteht die Stimme wie die Töne der Blasin-

strumente. Der ganze Raum der Mund- und Nasenhöhle bildet den Kanal des Instrumentes, durch dessen Länge die Grundtöne gebildet werden. Die Stimmritze gleicht dem Mundstücke, von dessen verschiedener Weite die Verschiedenheit der Töne abhängt.

Die Gegengründe dafür sind:

1. Mathematisch ist bewiesen, daß die Länge jenes Kanals (von der Stimmritze bis zu den Lippen) zu der Tiefe der Stimme bei weitem nicht ausreicht.
2. Gestalte die Lippen, wie du willst, die Höhe des Tones wird dadurch um nichts verändert, wie es doch sein müßte, wenn die Mundhöhle wie der Kanal eines Blaseinstrumentes den Ton bewirkte.
3. Wird die Luft durch eine enge Oeffnung in einen Kanal getrieben, der nicht viel weiter ist als die Oeffnung, so richtet sich die Höhe des Tones nach der Länge des Kanals. Tritt aber die Luft aus einer engen Oeffnung in einen viel weiteren Raum, so wird die Höhe des Tones nicht durch die Länge dieses Raumes, sondern nur durch die Größe der Oeffnung bestimmt. Da nun aber die Mundhöhle um Vieles größer ist, als die Stimmritze, so ist jene Ansicht unwahrscheinlich.

Nach Burdach's Ansicht hängt die Höhe und Tiefe des Tones von der verschiedenen Verengung und Erweiterung der Luftröhre ab. Er glaubt, daß bei Blasinstrumenten die verschiedene Dicke der Luftsäule auf Höhe und Tiefe des Tones influire. Die Erfahrung jedoch beweist, daß die Dicke einer Luftsäule auf die Höhe des Tones nicht den mindesten Einfluß hat.

Nach der Ansicht des Liscovius verhält es sich mit der Tonerzeugung folgendermaßen:

1. Nur durch die unteren Kehlbänder (Stimmbänder) wird Höhe und Tiefe des Tones erzeugt. Die oberen liegen selbst bei der größesten Zusammenziehung immer noch zu weit auseinander, um eine Stimmritze zu bilden.
2. Vermehrte Spannung der Stimmbänder macht den Ton tiefer, weil die Stimmritze dadurch größer wird, und umgekehrt.
3. Sind die Bänder trocken, so geben sie keinen Laut. (Der Ton erzeugt sich ähnlich wie das Pfeifen mit dem Munde; trockene Lippen geben keinen Ton.)
4. Höhe des Tones hängt von der Breite und Länge zugleich ab; denn wenn man bei Versuchen auf das vordere und hintere Ende der Stimmritze den Finger hält, ohne die Stimmbänder zu berühren oder ihre Lage und Spannung auf irgend eine Weise zu verändern, so wird der Ton höher, weil die Oeffnung für die ausströmende Luft kürzer wird.
5. Bei gleicher Weite der Stimmritze und gleicher Spannung der Bänder ist der Ton tiefer, je schwächer das Einblasen, aber höher, je mehr dasselbe verstärkt wird.
6. Wenn die Verkleinerung der Stimmritze bloß durch gegenseitige

Annäherung der Stimmbänder geschieht und dabei letztere in Erschlaffung bleiben, so entsteht die Bruststimme. Die untersten Töne derselben werden von der ganzen Länge der Stimmritze gebildet. Beim Aufsteigen der Töne tritt der hintere Theil der Stimmritze immer näher und endlich ganz zusammen, so daß die obersten Brusttöne bloß von dem vordersten Theile der Stimmritze hervorgebracht werden, während der hintere Theil gänzlich geschlossen ist. Die möglichste Annäherung dieser Art bildet den höchsten Ton der Bruststimme.

7. Verkleinert sich die Stimmritze noch weiter, drängen sich die Stimmbänder zusammen und spannen sie sich zugleich nach vorn und hinten aus, so streckt sich jene vordere Hälfte der Stimmritze in eine sehr schmale und lange Spalte aus, wodurch beim Einblasen höhere, zartere Töne entstehen. (Fistelstimme, Falsetstimme.) Je stärker dies geschieht, desto höher der Ton, bis endlich die Stimmritze gänzlich geschlossen ist. Der Nutzen der sichelartigen Gestalt der Stimmbänder besteht darin, daß die Stimmritze mehr verlängert und auf diese Weise zur Ergänzung von mehr Tönen tauglich gemacht wird.

8. Bei der Bruststimme zeigt sich an den Stimmbändern ein starkes Erzittern, eben so in der ganzen Luftröhre; bei Fistel ist dieses kaum bemerkbar. Beim Uebergange von Brustton zum Fistelton hört dieses Vibriren auf einmal auf. (Daher glauben wir die Entstehung des Brusttones im Innersten der Brust, die des Falset in der Halsgegend (Halsstimme), am Kopfe (Kopfstimme) zu finden.)

9. Zu große Erweiterung der Stimmritze bringt nie einen Ton, so stark auch die Stimmbänder angespannt werden und so stark auch die Luftströmung ist.

10. Die geschlossene Stimmritze giebt keinen Laut.

11. Der Kehldeckel influirt gar nicht auf Höhe und Tiefe des Tones.

Die übrige Beschaffenheit der durch die Stimme erzeugten Töne richtet sich nach der Verschiedenheit der Ränder, welche die Stimmritze bilden. Breite Ränder geben den vollen Ton, schmale Ränder den feinen, zarten Ton, abgerundete, glatte Ränder den gleichmäßigen, angenehmen Ton, scharfe, eckige Ränder den spitzen, durchdringenden Ton. Anders ist es bei harten, anders bei weichen Rändern.

Die Stimmritze erweitert sich durch Erweiterung des ganzen Kehlkopfes, und zwar

a) bei tiefen Tönen durch Erschlaffung der Aufhebemuskeln und Anspannung der herabziehenden Muskeln des Kehlkopfes; der Kehlkopf senkt sich. Daher senken wir gewöhnlich den Kopf bei tiefen Tönen;

b) bei hohen Tönen durch Erschlaffung der herabziehenden Muskeln und Anspannung der Aufhebemuskeln des Kehlkopfes. Die Knorpel des

Kehlkopfes werden von allen Seiten zusammengedrückt und der ganze innere Raum des letztern, folglich auch seine Oeffnung, verengert; der Kehlkopf hebt sich. Daher heben wir den Kopf gewöhnlich bei hohen Tönen.

Von dieser Eigenthümlichkeit des Senkens und Hebens des Kopfes bei tiefen und hohen Tönen ist vielleicht die Benennung „hohe und tiefe Töne" hergeleitet, und dies ist wahrscheinlich der Grund von der Stellung der Noten gewesen.

Jeder Mensch hat von Natur seine Grenze zwischen Brust und Falset. Diese Grenze läßt sich nur durch lange, anhaltende Uebung verändern. Bei manchen Menschen fehlt die Fistel gänzlich, wahrscheinlich wegen Schwäche und Ungewandtheit der Muskeln, die dazu bestimmt sind.

Es giebt Grade mittlerer Spannung, bei denen durch verschiedenen Anspruch Brust- und Falsettöne möglich sind. Eigentlich haben alle Brusttöne ihr Falset neben sich, selbst die tiefern, wie man an der Sopranstimme sieht. Der Grund davon ist die Schwingung des Randtheiles der Bänder, während bei den Brusttönen die ganze Breite derselben schwingt.

Außer Brust- und Falsettönen hat Garcia noch ein Register beobachtet, das sogenannte Contre-Baß-Register, welches bei dem russischen Bassisten Iwanoff sich vorgefunden und 3—5 Töne in der untersten Tiefe umfaßt. Vielleicht beruht dieses Register in einer vorzugsweisen Ausbildung der obern Stimmbänder, wie es Lehfeldt einmal an einem Baßkehlkopfe nachgewiesen.

Das Ansatzrohr des menschlichen Stimmwerkzeuges endet in einer doppelten Mündung, in Mund- und Nasenhöhle. Beide dienen der Klangfarbe, dem sogenannten Timbre. Verschließung der Choanen, d. i. der Nasenkanäle, erzeugt einen Reflex des Klanges am Gaumen, den bekannten Nasenklang.

Frauen haben höhere Stimmlagen, als Männer, weil die Bänder des Weibes kürzer sind, als bei Männern; das Verhältniß ist hier 2:3, d. h. würde man die Stimmbänder des Mannes in drei gleiche Theile theilen, so kämen zwei solcher Theile auf die Stimmbänder der Frauen. Dann ist aber auch bei Frauen der Raum, den die Kehlkopfsknorpel allseitig begrenzen, in allen Dimensionen kleiner und runder. Daß für die Charakteristik der verschiedenen Stimmlagen die eigenthümliche Einrichtung aller Organe des Stimmapparates maßgebend sein müssen, ist von Bennati durch Untersuchungen an den ersten Sängern der italienischen Oper festgestellt worden. In dem Kehlkopfe der Baßstimme ist die Entfernung der obern Stimmbänder von den untern bedeutender als in dem anderer Stimmen. Auch sind an dem einer fein gebauten männlichen Tenorstimme die oberen Hörner des Schildknorpels sehr lang und nach vorn gekrümmt, was wohl auf den häufigen Muskelakt zum Zug in die Höhe, wie er dem hohen Tenor eigen ist, deuten und die Folge davon sein dürfte.

Garcia behauptet, die Stimme der Knaben sei Falset. Lehfeldt behauptet das Gegentheil, weil in der Brust Vibrationen zu fühlen sind.

Jede Stimme hat ihre Brust- und Falsettöne, auch die weibliche. Das Mezza voce derselben ist meist Falset. Die tiefsten Töne sind immer Brust-, die höchsten stets Falsettöne. Letztere beginnen fast eine Octave unter der Grenze der Brusttöne und liegen 8—10 Töne über sie hinaus. Mit gepreßter Stimme ist ein Falsetton schwer anzugegeben; dagegen ist demjenigen, den die Erzeugung des Falsettones Schwierigkeit machen sollte, anzurathen, denselben mit sanft geschlossenem Munde ganz leise im Hintermunde entstehen zu lassen. Auch für den Gesang, zu geringen Umfangs wegen, untaugliche Stimmen haben gewöhnlich ein reines Falset. Den Falsetton anschwellen zu lassen und ihn auf gleicher Höhe zu halten, hat größere Schwierigkeiten als den Brustton in gleicher Weise zu behandeln, weil bei irgend stärkerem Anspruch ein Zurückspringen auf den tiefern Brustton leicht erfolgt. Auch fühlt man dabei deutlich die Anstrengung im Kehlkopfe zunehmen. Bei Bassisten kommt das Ueberspringen des Brusttones in den entsprechenden höheren Falsetton (das sogenannte Ueberschnappen) öfters vor; eben so geschieht dies häufig in der Periode der Mutation oder des Stimmwechsels.

Ganz tiefe Töne erscheinen meistentheils schwach; sie detoniren leicht. Der Grund davon ist die mangelhafte Beherrschung der Kehlkopfsmuskeln. Darauf beruht die Reinheit der Stimme einerseits, so wie andrerseits in dem gesunden Bau der Lunge, der Luftröhre, des Kehlkopfes, der Mund- und Nasenhöhlen und in einem scharfen, feinen Gehör. Stärke des Tones soll durch die Länge und Dicke der Zunge unterstützt werden, wie Bennati an dem berühmten Sänger Lablache beobachtet hat.

Einen üblen Klang giebt es, wenn man beim Sprechen oder Singen die Zungenwurzel zu sehr niederdrückt. Es entsteht dadurch ein Ton, der unter dem Namen Bierbaß Vielen bekannt sein wird.

Die Tonstärke hängt von der Beschaffenheit der Brust ab. Breitschultrige, vierschrötige Körper haben gewöhnlich die stärksten Stimmen. Die Größe der Mund- und Nasenhöhle ist dabei von Wichtigkeit. Hohe Stimmen schallen weiter und stärker als tiefe, weil jene mehr Kraftaufwand verlangen. Besonders wird die Tonstärke durch zweierlei bedingt:

1. durch die schwingungsfähige Beschaffenheit der Stimmbänder,
2. durch die Resonanzfähigkeit des Kehlkopfknorpels, der Brust, der Lungen, der Nasen-, Mund- und Stirnhöhlen.

Die menschliche Stimme im Allgemeinen repräsentirt einen Umfang von fast vier Oktaven. Doch würde das Individuum nicht im Stande sein, diese 4 × 12 Töne durch sich selbst zu erzeugen; vielmehr müssen sich die verschiedenen Individuen hierbei ergänzen, und erst durch Vereinigung mehrerer solcher Einzelwesen ist bei sonst entsprechenden Bedingungen dieser Tonumfang herzustellen. Es ist daraus zu ersehen, daß die eigentliche Wirkung des Gesanges erst durch Vereinigung der Stimmen zum Chore bedingt ist. Der Tonumfang der einzelnen Stimmen ist sehr verschieden und differirt von circa acht Tönen bis zu 3½ Oktaven. Die Zelter sang drei Octaven, die jüngste der Schwestern Sessi drei Oktaven und drei Töne, die Catalani 3½ Oktaven. Gesangfähig ist Jeder, der mindestens 13 Töne zu singen fähig ist.

Nach dem Tonumfange und der Tonfarbe unterscheidet man vier Hauptgattungen der Stimme: Sopran (Diskant), Alt, Tenor, Baß. Bei Kindern finden wir die ersten beiden, dieselben, die sonst nur dem weiblichen Stimmorganismus eigen sind. Die letztern beiden, eigenthümlich den Männern, fehlen den Knaben, weil in der Jugend der Schildknorpel (gewöhnlich Adamsapfel genannt), dessen innere Ausbildung diese Stimmgattungen bedingt, noch nicht vollständig entwickelt und deßhalb auch am Halse noch nicht sichtbar ist. (Dieser Schildknorpel ist bei Bassisten größer und wird daher auch Baßknoten genannt). Zwischen Knaben- und Mädchenstimmen besteht in der Klangfarbe kein auffallender Unterschied; doch sind beide Arten der Stimmen von Sachkennern leicht zu unterscheiden. Die Knabenstimmen klingen von Natur etwas schärfer, gellender, härter, durchdringender, die Mädchenstimmen weicher, inniger und einschmeichelnder. Die Kunst weiß den Stimmen der Knaben die denselben natürliche Härte zu mildern und dem Klange der weiblichen Stimmen zu assimiliren, wodurch die Stimmen einen so überaus großen Reiz gewähren, wie ihn die Stimme der Erwachsenen nicht zu entwickeln vermag. Von dem Momente an, wo sich die Pubertätsentwickelung bei dem Knaben einstellt, verändert sich auch der Charakter der Stimme. Man nennt diese Zeit die Zeit des Stimmwechsels oder der Mutation. Dieser Stimmwechsel findet statt, wenn er von der Natur selbst geboten wird, d. h. wenn die Stimme anfängt, den Charakter einer tiefern anzunehmen. Gewöhnlich geschieht dies in der Periode vom 14—16. Jahre. In der Mutationsperiode soll man alles Singen vermeiden, damit der Stimmwechsel naturgemäß vor sich gehe. Geschieht der Uebergang zu früh, so schadet man der Stimme durch das vorwitzige Erzwingen der tieferen Töne. Geschieht er zu spät, so hat es den Nachtheil, daß durch den allzulangen Gebrauch der Fistel die Bruststimme, besonders in Rücksicht auf ihre Höhe, zu unausgebildet bleibt, ein Fehler, den man häufig an Bassisten und Tenoristen beobachten kann, die zu lange Diskant oder Alt gesungen haben. Den Eintritt der Mutation erkennt man gewöhnlich an folgenden Merkmalen:

1. Die Stimme wird unrein, schwankend, zitterig, und hat einen Anflug von Heiserkeit.
2. Die Stimme schlägt oft in den obern Tonlagen über.
3. In der Tiefe erscheinen ganz neue Töne; andere Töne verschwinden in der Höhe.
4. In der Kehle verspürt man eine gewisse Reizbarkeit, verbunden mit Räuspern, oder leichtem Anflug von Husten.

Das männliche Individuum erhält nach der Mutation eine der beiden Stimmarten: Tenor und Baß. Sopranstimmen neigen meist hin zum Tenor und Altstimmen zum Baß, obwohl auch vielfache Ausnahmen stattfinden. Die Mutation der Mädchen ist verschieden von der der Knaben. Sie besteht darin, daß

1. die Stimme an Stärke und Fülle gewinnt, und daß
2. dieselbe bisweilen in der Höhe an Umfang einbüßt, der aber durch Kunst bald wieder zu gewinnen ist.

Der ursprüngliche Charakter der weiblichen Stimmen bleibt nach, wie vor dem Wechsel derselbe.

Die Dauer der Mutationsperiode ist sehr verschieden. Sie dehnt sich aus auf die Zeit von drei Monaten bis zu zwei Jahren. Eben so verschieden ist die Zeit des Beginnes derselben. Bei schwächeren Kindern beginnt sie früher, bei stärkeren später, obwohl auch hier Ausnahmen nicht fehlen.

In früheren Zeiten pflegte man, besonders in Italien, Knaben, die eine ausgezeichnete Tonhöhe und viel Metall in der Stimme hatten, die Mutationsperiode nicht erreichen zu lassen, ohne sie vorher in der Weise verstümmelt zu haben, daß man sie der Hoden beraubte (Kastraten). Durch Entfernung des Keim erzeugenden Geschlechtstheiles, von dem die ganze übrige Entwickelung des Mannes abhängt, bleibt das Stimmorgan auf dem Punkte stehen, auf dem es zur Zeit der Operation gestanden. Die Kastratenstimme hat etwas Widerliches. Der Kehlkopf bleibt in dem kindlichen Zustande, während die übrigen Stimmwerkzeuge ihre männliche Größe erreichen. Die Folge davon ist, daß die Stärke der Brust und die Resonanz der Mund- und Nasenhöhle das für den Diskant gehörige Verhältniß bei weitem übersteigt und dadurch die Stimme gellend und kreischend macht, zumal da die Kastraten, zufolge eines nothwendigen Naturgesetzes, gewöhnlich von großem und untersetztem Körperbau sind, indem die Zeugungskraft, in ihrer Wirkung nach außen gehemmt, sich mehr nach innen concentrirt und ihren Ueberschuß auf Vermehrung der Körpermasse verwendet.*)

Das Stimmorgan der Bassisten und Tenoristen bietet eine größere Verschiedenheit dar als das der Sopran- und Altsänger. Bei Bassisten ist der Kehlkopf weit größer als bei Tenoristen; er dehnt sich bis zur Mitte des Halses aus; der Adamsapfel ist ausgebildeter, die Nase verlängerter, die Nasenhöhlen erweiterter, Schultern und Brust breiter. Dagegen ist der Mund kleiner, das Gaumensegel dicker und weniger groß; das Zäpfchen tritt weniger hervor und ist weniger beweglich, kurz — alle Theile der Kehle sind mehr zusammengezogen.

Bei Sopranisten und Tenoristen ist das Gesicht kleiner, dagegen der hintere Theil des Mundes größer. Der Kehlkopf erstreckt sich bis an die untere Kinnlade. Die Nasenlöcher sind enge. Das Zäpfchen ist aber desto entwickelter und erregbarer, das Gaumensegel größer und dünner, die Zunge dicker und breiter. Bei den Sopranisten sind diese Organe am meisten entwickelt, weil sie

---

*) Die Königin Semiramis soll die Operation des Kastrirens eingeführt haben. Im Jahre 1600 wurde die Castration von Papst Clemens VIII. durch ein Breve mit der Klausel „ad honorem Dei“ autorisirt. Im vorigen Jahrhundert wurden jährlich mehr als 400 Knaben kastrirt, besonders im Kirchenstaat. Das kanonische Recht verbietet es, und durch mehrere päpstliche Bullen ist es neuerdings bei Strafe des Kirchenbannes untersagt. Berühmte Kastraten waren: Cafarielli († 1783), Farinelli (1705), Crescentini, Veluti, Ferri (1692). Neuerdings hat man in Rom drei angestellt, und drei waren noch sehr jung im Michaelishospitale. Die Operation darf nur bei solchen Knaben vollzogen werden, bei welchen dieselbe in Folge eines natürlichen oder zufälligen Ereignisses geschehen muß. Dann werden sie auf Kosten der Regierung erzogen und mit außerordentlichem Fleiße für den Gesang gebildet.

häufiger den oberen Theil des Stimmapparates in Anspruch nehmen, wogegen bei den anderen der Kehlkopf und die Organe des untern Stimmapparates so wie die Brustgegend mehr gebraucht und angestrengt werden.

Mit den Jahren verändert sich der Ton der Stimme mehr und mehr, indem er von seiner jugendlichen Frische und Fülle, von seinem Metall und seiner Elasticität einbüßt. Die Stimme des Alters verliert die Klangfarbe gänzlich, zugleich aber auch ihren Umfang und ihre Festigkeit. Der Klang der Stimme wird schwächer und schwächer, weil

1. die Stimmbänder sich bedeutend verändern, und weil
2. der Schildknorpel des Kehlkopfes knochenartig wird und daher seine ursprüngliche Flexibilität und Elasticität verliert.

Die Festigkeit der Stimme muß abnehmen, weil die Nerven ihr Uebergewicht über die Muskeln verlieren und der Wille des Menschen aufhört, so unbedingt über die Kräfte des Körpers zu gebieten. Daher der schwache, zitternde, meckernde Ton des höheren Alters.

Der Luftstrom, der aus der Brust bis an den Gaumen vordringt, bricht sich an irgend einem Punkte desselben (Tonanschlag). Der möglichen Anschlagspunkte sind drei: *)

1. die obere Wand der Rachenhöhle, das Rachengewölbe,
2. die vordere Wand der Rachenhöhle mit den Communications-Oeffnungen (Choanen),
3. Der vordere Theil des knöchernen Gaumens zunächst über den Oberzähnen.

Bei 1. bricht sich die Luftsäule am natürlichsten. Da aber nach physikalischen Gesetzen die tönende Luftsäule in demselben Winkel, in welchem sie anschlug, auch wieder zurückgetrieben wird, so kann der so angeschlagene Ton nicht die Freiheit gewinnen, sondern muß in den Kehlkopf zurückfallen, wovon er Kehlton genannt wird. Er klingt dumpf, gepreßt und findet sich besonders bei Bassisten, deren breite Luftsäule schwer zu lenken ist.

Bei 2. entsteht der Nasenton. Der Luftstrom wird nicht über die Choanen fortgetragen, sondern fällt unmittelbar in sie hinein, wird von den darin gebildeten Windungen verschiedenartig gebrochen und bekommt dadurch jenen widrig schwirrenden und summenden Nasenklang.

Bei 3. bricht sich die Luftsäule an einem zur Resonanz vollkommen organisirten Theile in einem schiefen Winkel. In demselben schiefen Winkel wird er nach außen getragen, ohne sich an einem andern Theile aufs Neue zu brechen. Diese Art ist die richtige und erfordert viel Studium, je nachdem die Organe des Lernenden günstig oder ungünstig gebaut sind. Durch stetes Studium lernt man die Luftsäule verdichten und concentriren, daß sie die den Oberzähnen nächst gelegene Gaumenpartie einzig und allein berühre.

Der Kehlton wird durch die geringste äußerliche Betastung des Kehlkopfes erstickt und ist durch Anwendung dieses Mittels leicht zu erkennen. Der nach der 3. Art erzeugte Ton bleibt unveränderlich, man

*) Manstein.

mag bei längerer Dauer desselben den Kehlkopf betasten, oder die Nasenlöcher schließen, oder beides zugleich thun; er ist ein reiner, guter Ton und vollkommen frei von irgend einem übeln Nebenklange. Deutsche Sänger sowohl, als auch besonders französische, schieben den Kehlton auf Rechnung ihrer Sprache, die zu viele Gutturalanhäufungen habe; indeß bemänteln sie damit nur ihre eigene fehlerhafte Tonbildung.

Es ist Pflicht eines Jeden, die ihm von der Natur verliehene Stimme nach Kräften auszubilden, das, was diese Ausbildung begünstigt, zu thun, und das, was dieselbe hemmt, zu vermeiden. Die Diätik verlangt für die Erhaltung der Stimme die Beobachtung folgender Regeln:

1. Führe eine geregelte, mäßige Lebensweise.
2. Genieße nicht schädliche Biere.
3. Trinke nicht vor und nach dem Singen.
4. Fette Speisen und Tabakrauchen vermeide.
5. Halte dich fern vom Nachtschwärmen und von Leidenschaftlichkeit. (Die Stimme wird sonst matt, klanglos, für Koloratur untauglich. Der Schlaf vor Mitternacht ist dem Sänger vor Allem nöthig.)
6. Aerger, Kummer, jedes unangenehme Gefühl, so wie durch Spiele, besonders Hazard-Spiele, erzeugte Geistesanspannung wirken zerstörend auf die Tonwerkzeuge. Suche dir also Ruhe und Heiterkeit des Geistes zu bewahren.
7. Befriedigung des Geschlechtstriebes giebt unmittelbar nachher eine klangreiche Stimme, ruinirt aber die Stimme.
8. Studire als Sänger nicht anhaltend, sondern mit Zwischenpausen. Mehrere Stunden hintereinander bis zur Erschöpfung singen und es dann Tage lang wieder gänzlich unterlassen, ist thöricht.
9. Während der Pausen vollbringe nicht anstrengende Geistesarbeiten; sitze nicht viel am Schreibtische.
10. Singe nicht im kränklichen Zustande, nicht nach Reiten, Tanzen ꝛc.
11. Treibe das Spiel auf einem Saiteninstrumente, oder auf dem Pianoforte nicht so, daß du daraus ein anstrengendes Studium machst.
12. Blasinstrumente darfst du nicht lernen.
13. Verschließe den Mund dem Eindringen heftiger Kälte.
14. Vermeide plötzlichen Wechsel von großer Wärme.

Für den Schulgesang sind in dieser Hinsicht besonders folgende Winke zu beachten:

1. Sing' nicht nach heftigem Laufen, Springen, auch nicht nach oder bei dem Turnen. (Unverantwortlich ist es, daß man den Schülern das Blasen von Instrumenten beim Turnen erlaubt.)
2. Sing' nicht kurz vor oder nach der Mahlzeit.
3. Sing' und sprich nicht anhaltend.
4. Ueberschreie dich nicht beim Singen.
5. Singe nicht an kalten, noch weniger an heißen Orten.
6. Halte dir die Zähne gut.

7. Schnüre den Hals und die Brust nicht fest ein.
8. Sing' nicht beim Stimmwechsel.

Was zur Verbesserung und Wiederherstellung der Stimme zu thun ist, wenn dieselbe leidet oder von Natur nicht sehr begünstigt ist, hängt von dem Hindernisse ab, das ihrer Ausbildung entgegensteht. Dieses Hinderniß ist zu erforschen und mit Hülfe des Arztes und eines guten Gesanglehrers zu beseitigen, so weit es die Möglichkeit zuläßt. Jedem Gesanglehrer sind in dieser Hinsicht folgende Uebelstände bekannt:

1. Heiserkeit:
   a) katarrhalische (Transpiration — Aerztliche Hülfe);
   b) von vielem Sprechen und Singen, wodurch Trockenheit im Kehlkopfe und Abspannung der Muskeln;
      (Schonung, anfeuchtende Mittel: Gurgeln mit lauem Thee, Wasser, vermischt mit Honig, ꝛc.);
   c) von fetten Speisen (Sänger sollten von Fleischspeisen nur Rindfleisch essen);
   d) Symptom der Schwindsucht (die Stärke und der Klang der Stimme wird vermindert oder aufgehoben durch Entzündung der Kehlkopfsschleimhaut und Eiterung. Durch Consumtion der Lungen wird die Resonanz der Lungenmembran vermindert und daher die Stimme schwächer. Hält man das Ohr an die Brust eines zur Schwindsucht neigenden Menschen, so vernimmt man bei jedem Ton, den derselbe singt, ein sonderbares, unheimliches Schweben und Schwingen, das bei fortgesetztem Singen in ein ruckweises Athmen, ähnlich wie bei Kurzathmigen, übergeht. Man sollte, wenn man dergleichen Erscheinungen wahrnimmt, und wenn die Körperconstitution irgend welche Zeichen von Schwindsucht offenbart, solche Schüler privatim mit der größesten Behutsamkeit behandeln; nur eine behutsame Behandlung kann unendlich zur Stärkung der Athmungsorgane beitragen.
2. Rauhigkeit durch vermehrte oder verminderte Feuchtigkeit der Luftwege, oder in angeborener oder durch Krankheit erzeugter Unebenheit dieser Flächen.
   (Zucker in Thee. Eidotter mit Candis. Honig. — Branntwein und Spirituosen sind stets schädlich).
3. Engbrüstigkeit. Kurzathmigkeit.
4. Zittern der Stimme und Unvermögen, die Stimme lange auszuhalten. (Uebung, besonders der Töne von langer Dauer).
5. Unreinheit der Stimme (Gehör).

Ueber den Stimmorganismus ist in diesem Kapitel auf Grund der besten Quellen so viel mitgetheilt, als jeder Gesanglehrer zu wissen nöthig hat. Will er ein Mehreres darüber erfahren, so mögen ihm nachfolgende Werke hiermit empfohlen sein:

Physiologie der Stimmorgane von den Aerzten Bichat, Colombat,
Physiologie von Johannes Müller,

Lehfeldt, Bau der Stimme,
Muncke in Gehler's physikal. Wörterbuch VIII. S. 373,
Liscovius, Theorie der Stimme,
Magendie, Précis élément. de physiol.,
Ferrein, Mém. de l'Acad. de Paris 1741,
Biot, Traité T. II. p. 190,
Mayer in Meckel's Archiv 1826,
Mayo, Outlines of human physiology,
Bennati, Recherches sur le mécanisme de la voix hum.,
Dictionn. des Sciences médicales, tom. 58, pag. 288,
Joh. Micksch, Theorie des Gesanges,
Manstein, Bernacchi's Theorie,
Stephen de la Madelaine, Theories complètes du chant.

Neuntes Kapitel.

Tonbildung.

Section 1. II.

Mit dem Worte „Ton" pflegt man zuweilen Klänge zu bezeichnen, die streng genommen von der Musik auszuschließen sind, weil sie nicht in der Scala musikalischer Intervalle existiren. So sagt man, das Glas, die Glocke 2c. habe einen guten oder einen schlechten Ton, und meint damit, einen hellen oder einen dumpfen Klang. Ton und Klang sind wohl zu unterscheiden; der Ton ist meßbar, der Klang nicht. Wir können im Allgemeinen nicht behaupten, der Klang eines Glases sei z. B. a oder h 2c.; denn er ist es in Wirklichkeit nicht, es sei denn, daß das Glas, wie die Glocke, durch irgend einen Zufall gerade die Höhe des betreffenden Intervalles bekommen hätte. Mit demselben Rechte könnten wir dann den Klang der Trommel, der Pauke, der Orchesterbecken u. s. w. einen Ton nennen, und das um so mehr, da diese Instrumente bei musikalischen Aufführungen so günstig mitwirken. Dem Gesanglehrer darf es nicht schwer werden, den Unterschied zwischen Klang und Ton zu erkennen. Würde er selbst dabei in Zweifel gerathen, so wäre das der erste und untrüglichste Beweis, daß er nur mit Mühe zu einer bestimmten Klarheit darüber gelange könnte, welcher Ton der menschlichen Stimme ein kunstgemäßer sei und welcher nicht? welcher Ton ein unbestimmter, halbschlächtiger, dicker, und welcher ein gesunder, normaler 2c. sei. Der musikalische Ton ist ein Klang von einer bestimmbaren und deßhalb bestimmten Höhe und Tiefe, ein Klang, der sich von dem ersten Augenblicke seines Entstehens bis zu dem letzten seines Verhallens als ein unzweideutiges Intervall unserer musikalischen Stimmung erkennen läßt. Da die heutige musikalische Anschauungs- und Gefühlsweise auf den Verhältnissen der ungleichschwebenden Temperatur basirt, so

können wir den Ton, welcher das Fundament des Gesanges ist, ohne Skrupel als Intervall dieser ungleichschwebenden Temperatur erklären. Nach dieser Definition ist der Glockenton, der Glaston, der Trommel- und Paukenschlag kein musikalischer Ton, obwohl er in seiner Art bei Musikaufführungen eben so vortheilhaft mitwirkt, als z. B. die in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge unerträglichen Mixturen im vollen Orgelwerke. Das Nichterkennen des guten musikalischen Tones ist der Grund, weshalb oftmals ein Gesang so effektlos erscheint, trotzdem, daß er mit Sorgfalt und Umsicht von dem Dirigenten geleitet und von brauchbaren musikalischen Kräften ausgeführt wird; weshalb der Gesang häufig detonirt, ohne daß es der denselben Leitende weiß; daß Diskantstimmen oft als Altstimmen benutzt werden und umgekehrt; daß man Schüler oft zum Singen zwingt, deren Stimme durch irgend eine Ursache der Intonation unzugänglich geworden rc.

Der Gesangston ist der unzweideutigste Ausdruck der geist-verklärten Seele, wie sie nur dem Menschen innewohnt. Der schönste Gesang der Vögel ist, mit diesem Tone verglichen, nichts, als ein leeres, seelenloses Geklingel. Je edler der Mensch, je seelischer ist der Ton seiner Stimme; je roher der Mensch, je thierischer ist dieser Tonausdruck. Da kein anderes Geschöpf der Erde auf der geistigen Höhe der Menschheit steht, so ist auch kein Geschöpf fähig, den Ton des menschlichen Stimmorgans zu reproduciren, sowie auch alle Versuche, die menschliche Stimme nachzuahmen, total gescheitert sind. Wie armselig kommt uns die vox humana im Orgelwerke vor! Niedere Menschen offenbaren in ihren Gesängen die ganze Leere ihres Geistes und das Gemeine einer entarteten Seele, und bei Verwahrlosten und Blödsinnigen gestaltet sich der Tonausdruck zu einem wüsten, unheimlichen Klanggewirr. Daher lieben auch solche Kreaturen, wie die barbarischen Völker, eine wilde, geräuschvolle, barbarische Musik und ziehen eine solche der edlen, seelenvollen Musik vor. Doch feiert diese ihre Triumphe auch über die entartetsten Individuen; denn der Allgewallt der göttlichen Stimme in der Tonkunst können auch solche Kreaturen auf die Dauer nicht widerstehen. Darum läuft ja auch das Ziel alles Gesangunterrichtes darauf hinaus, in dem Gesange den Adel der Menschheit und durch diesen das Höchste, das Göttliche erkennen zu lassen, was in der Musik und durch die Musik die Menschheit erziehen helfen soll zu einem göttlichen Geschlecht. Soll der Gesang nun ein solches Erziehungsmoment werden, so muß der Ton und durch ihn der Gesang dazu vorbereitet werden. Und das erste Stadium, zu dem der Schüler zu bringen, ist hier der Einzelton. Derselbe muß nach den Gesetzen der Kunst aus der Dürftigkeit erhoben werden zu einem strahlenden Gliede einer schönen Melodie. Je entwickelter der Geist, je eher gehorchen die Stimmorgane und je schneller ist die Bildung des Einzeltones erreicht. Daher ist diese Art der Tonbildung in höheren Schulen verhältnißmäßig schneller zu überwinden, als in den niedern Volksschulen; obwohl auch in dieser Sphäre ein verständiger Lehrer recht erfreuliche Erfahrungen macht, die um so wohlthuender sind, da man bemerkt, wie mit der Entwickelung des Tones vom ersten Stadium bis hinauf zu der Höhe der Aesthetik die Entwickelung von Geist und Gemüth, sowie die

Entwickelung des ästhetischen Sinnes Hand in Hand geht. Wer darin Erfahrungen gemacht, der weiß es, wie unendlich segensreich ein guter Gesangunterricht für die Volksschule ist, und wie sich auch in den unteren Regionen der menschlichen Gesellschaft die Wahrheit bewährt: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder; böse Menschen haben keine Lieder!"

In Betreff des Einzeltones gilt die Regel:

Bilde den Ton durch Anschwellen und Abnehmen, durch crescendo $<$ und decrescendo $>$.

Als textliche Grundlage bei der Tonbildung wähle man den Vokal a. Besonders ist es zweierlei, was der Lehrer bei Bildung des Einzeltones zu berücksichtigen hat:

1. die Tonreinheit (Intonation),
2. die Tonstärke.

Um beide Eigenschaften des Tones gleichmäßig berücksichtigen zu können, mag der Lehrer die Hauptregel in zwei Nebenregeln zerlegen:

1. Der Ton beginne leise, halte leise aus und endige leise.
2. Der Ton bilde crescendo und decrescendo.

Beide Regeln lasse man bei praktischen Versuchen parallel nebeneinander laufen. Die erste der beiden Regeln ermöglicht eine sichere Intonation; ohne die Regel ist Tonreinheit gar nicht in eine volle Klasse hineinzubringen. Sie ist unausgesetzt zu üben, weil die Intonation die Grundbedingung aller Tonbildung sowie alles musikalischen Effektes ist; weil die Natur den Wenigsten die Kraft verliehen, den Ton ohne Weiteres gut und vollkommen rein zu singen, und weil es überhaupt schwer ist, einen Ton ganz sicher zu intoniren, selbst wenn derselbe mit der größesten Bestimmtheit aufgefaßt ist. Fleiß und Uebung thun hier Alles. Die letzte der Regeln erstrebt die Tonstärke und die Tonfülle, und ihr Dasein giebt dem Tone erst Anspruch auf das Prädikat „guter Ton." In dem crescendo und decrescendo ist die vollkommene Entwickelung, das vollständige Leben des Tones eingeschlossen; es ist dasselbe Leben, wie es uns überall in der Natur nach den drei Phasen der Entstehung, des Wachsens und des Vergehens entgegentritt. Die geringste Abweichung in dem Entwickelungsgange stört das Ebenmaß in dem Baue des Ganzen und ruft eine Störung hervor in der Stufenfolge der Erscheinungen, wie wir es in der Natur nicht selten wahrnehmen, z. B. im Thierleben, im Pflanzenleben 2c. Einen gleich störenden Eindruck macht auf uns der in der Entwickelung begriffene und plötzlich in derselben gehemmte oder unterbrochene Ton. Der Schüler muß hier zu der Ueberzeugung gelangen, daß auch in der Musik ein willkürliches Abweichen von den Entwickelungsgesetzen etwas Unerhörtes sei, und daß die Musik die vollendetste sei, die wie die Mozart'sche in allseitiger, natürlicher Entfaltung ästhetischer Formen die Entwickelungsbahn bis in die äußersten Stadien durchläuft.

Der Ton läßt sich auf das Ungewisse hin nicht ausbilden. Er verlangt, wie Alles in der Musik, Grenzen, innerhalb deren der Entwickelungsproceß in regelmäßigen Perioden vor sich gehen kann. Diese Grenzen werden demselben gesteckt entweder

1. durch eine willkürlich festgesetzte Bewegungsnorm, nach der die verschiedenen Bildungsstufen des Tones zu bemessen sind, oder
2. durch die unverrückbaren rhythmischen Zeitverhältnisse des Taktes.

Das Erstere ist dem Schüler das Bequemere, drum mag es der Lehrer zuerst in Anwendung bringen. Es bleibt hier dem Lehrer anheimgestellt, welches äußere Mittel er wählen will, um durch dasselbe den Uebergang von der auf unbestimmte Zeit hin gebildeten zu der nach dem Takte geregelten Entwickelung des Tones auf bequeme Weise zu vermitteln. Mir genügt dabei immer folgendes Hülfsmittel: Ich lasse den Ton in der Zeit sich entwickeln, in der ich mit dem Violinbogen einen Halbkreis über mir beschreibe. Der Schüler läßt den Ton leise hören, sobald ich denselben mit dem Aufstrich des Bogens auf der Violine angebe; er läßt denselben anschwellen nach dem Grade der Geschwindigkeit, mit welcher sich der Bogen nach oben bewegt. Steht der Bogen senkrecht in die Höhe, so hat der Ton seine höchste Stärke erreicht, die dann wieder in dem Verhältnisse abnimmt, in welchem sich der Bogen auf der entgegengesetzten Seite nach abwärts bewegt, bis mit dem Verschwinden desselben auch der Ton verhallt ist. Ist die Tonbildung von den Schülern nicht exakt geschehen, so wird dasselbe Verfahren wiederholt, nachdem auf die Verstöße gegen Tonbildung in dem ersteren Verfahren hingewiesen worden. Alsdann übt der Lehrer die Tonbildung nach dem Takte. Auf Grund der drei Entwickelungsstufen würde der Dreitakt zur Bildung des Tones der geeignetste sein. Man möge ihn zunächst bei den Uebungen berücksichtigen. Die wichtigste Taktart zur Tonbildung ist indeß der Zweitakt, nicht weil er die drei Entwickelungsstufen repräsentirt, denn das thut er in keiner Weise, sondern weil er die einzige Taktart ist, durch welche sich der Ton schnell, mit Schwung entwickeln läßt. In einem Augenblicke das crescendo, im nächsten das decrescendo, das bereitet den Ton vor, wie ihn die Melodie des Liedes erheischt. Im Allgemeinen ist den Lehrern zu rathen, den Entwickelungsproceß des Tones eher schneller, als zu langsam vor sich gehen zu lassen. Der Ton gewinnt an Festigkeit und Sicherheit. Es verhält sich mit der Stimme des angehenden Gesangschülers gerade eben so, wie mit der Hand des angehenden Schreibschülers. Zieht dieselbe den Haarstrich langsam, so wird derselbe unsicher, zitterig; zieht sie denselben schneller, mit einem Schwunge, so wird er sicher und bestimmt.

Bis zu welchem Grade der Stärke der Ton von dem Schüler auszubilden sei, ist nicht schwer zu bestimmen. Es richtet sich dieser Grad nach der Beschaffenheit der Athmung. Der Athem darf nämlich beim Singen quantitativ nicht stärker ausströmen, als beim Sprechen. Geschieht dieses dennoch, so wird entweder der ursprüngliche Charakter des Tones verändert, oder der Ton schlägt über, wie z. B. der Ton auf einem Blasinstrumente, wenn derselbe durch zu starke Luftströmung producirt ist. Das Ueberschlagen des Tones ist am meisten zu bemerken in der Mutationszeit, also ungefähr im 14ten, 15ten ꝛc. Jahre; es hat uns daher auf dieser Stufe des Unterrichtes, wo der Ton erst zu einem guten Ton ausgebildet wird, nicht zu beschäftigen. Wohl aber ist es die Veränderung des Toncharakters, welche uns in dieser Tonbildungspe-

riode ein Merkmal ist, wonach wir die richtige, regelrechte Stärke des entwickelten Tones zu bestimmen haben. Ist der Schüler nämlich über die durch die physische Beschaffenheit seiner Lungen bedingte Tonstärke hinausgekommen, so nimmt man eine Veränderung in der erzeugten Tongestalt wahr. Es ist, als ob sich ein Bindfaden durch den reinen Ton hindurch zöge, wodurch dieser eine eigenthümliche unangenehme Schärfe bekommt. Diese Erscheinung ist der sicherste Beweis, daß die normale Tonstärke des Individuums überschritten und daß der Athem bei der Tonbildung bis dahin zu mäßigen sei, wo jener scharfe Lautzug einzutreten beginnt. Die Tonstärke der ganzen Klasse ist nach jener Erscheinung zu bemessen, mit dem Unterschiede, daß diese allgemeine Tonstärke im Interesse der schwächeren Schüler stets eine geringere sein kann, als diejenige ist, deren das körperlich zum Singen disponirte Individuum fähig ist.

Mädchen zeigen sich bei den Tonbildungsübungen etwas schüchtern; darum treten sie mit ihrer Stimme nicht genug hervor und bringen den Ton nicht so schnell zur normalen Tonfülle als Knaben. Doch tritt bei diesen wieder das Extrem hervor. Sie verwechseln nämlich das Entwickeln des Tones vom pp. zum ff. mit Schreien und überschreien sich gern in der Meinung, daß solches Schreien die wahre Tonstärke sei. Dabei verdrehen sie ihre Gesichtszüge oft dermaßen, daß sich die Stirn mit Falten bedeckt und das Gesicht kirschbraun aufgetrieben wird. So etwas ist nicht zu dulden. Lehrer, die in dem Wahne stehen, das sei naturwüchsige Kraft der Jugend, die müsse nicht beschränkt werden, und dann wohl noch durch den Zuruf: „Feste! Jungens!“ solches Geschrei begünstigen, mögen sich doch ja nicht wundern, wenn Andere die Gesangstunde eine Schreistunde nennen und die Schüler ihren eigenen Gesang lächerlich und abgeschmackt finden. Unter solchen Umständen kann es nicht ausbleiben, daß es der Eine dem Andern an Schreien zuvorthun will; daß sich die Schüler gegenseitig mit ihren aufgebläheten Gesichtern betrachten, über ihre verzerrte Physiognomie selbst in Lachen gerathen und so zu der Idee Veranlassung geben, die Gesangstunde sei nur da, um darin dumme Dinge zu treiben. Grauenhaft ist ein solches Singen beim Choralgesange, darum oftmals das geringe Interesse für den Choral, während durch den guten Choralgesang die Andacht und der fromme Ernst gewiß erweckt wird.

Mit Hülfe des Zweitaktes wird der Einzelton so entwickelt, daß er als organisches Glied einer kürzeren oder längeren Tonreihe, als Intervall in der Gesammtheit, auftreten kann: Das ist das zweite Stadium auf der Entwickelungsbahn des Tones, der das Göttliche im Gesange ahnen lassen soll. In der Tonreihe treten die Einzeltöne zusammen zur Melodie und beanspruchen als gute Töne eine bestimmte Tongeläufigkeit des Sängers. Auch bei den jetzt eintretenden Uebungen kann der Vokal a als textliche Grundlage beibehalten werden; doch ist es räthlich, sich von jetzt an häufiger der Silben zu bedienen. Gesangübungen mit untergelegten Vokalen oder reinen Silben nennt man Solfeggien. Die Methode, danach zu singen, heißt Solmisation. Solfeggiren und Solmisiren ist demnach ein und derselbe Begriff. Guido v. Arezzo, ein Mönch im 13ten Jahrhundert, bediente sich beim Singen zuerst der Silben ut, re, mi, fa, sol, la, die deßhalb auch Aretinische

Silben genannt werden.*) Später wurde die Silbe „ut" weggelassen, weil sich „u" schlecht für den Gesang eignet, und dafür die Silbe „do" gesetzt. Zur Vervollständigung der Tonleiter wurde dann auch die siebente Silbe „si" angereihet. — H. Waelbraet († 1595) legte den Uebungen die belgischen Silben unter: i, bo, ce, di, ga, lo, ma, ni; diese Art zu singen heißt Bobisation oder Bocedisatio. Graun († 1759) benutzte zu den Singübungen die Silben da, me, ni, po, tu, la, be; diese Art zu singen nennt man Damenisation. Hitzler († 1635) wandte die Silben an: la, be, ce, de, me, fe, ge. Viele Lehrer gebrauchen die Namen der ersten alphabetischen Buchstaben a b c d e f g h, oder die Namen der Buchstaben des musikalischen Alphabets c d e f g a h, welche Manier das Abcdiren heißt. Unzweifelhaft ist die Vokalfolge in der Aretinischen und Graunschen Manier die natürlichere, und wenn wir eine dieser Gesangmanieren für unsere Schulübungen wählen möchten, so würden wir eine von diesen oder beide anwenden. Für die fortschreitenden Tongeläufigkeitsübungen ist die Unterlage der Silben und dann der Wörter der Unterlage des Vokales a vorzuziehen, weil dem Schüler dadurch Gelegenheit geboten wird, alle Vokale in bunter Reihenfolge musikalisch zu behandeln, was von nun an nicht ohne Wichtigkeit ist. In der hierher gehörenden ersten Lection der mittleren Stufe A ꝛc. sind statt inhaltloser Silben Wörter wie Hallelujah, Kyrie ꝛc. den Tonverbindungen untergelegt. Die Tonreihe auf dieser Stufe ist rein mechanisch zu singen. Die Töne schreiten hier meist sekundenweise auf und nieder und Intervallensprünge sind sorgfältig vermieden. Es geschieht dies, weil auf dieser Stufe der Einzelton als solcher meist noch im Vordergrunde des Unterrichts stehen muß, und weil die Stimme der Schüler bis jetzt noch nicht die Kraft, Fülle und Festigkeit für längere Uebungen gewonnen hat. In der ersten Lection der mittleren Stufe B tritt der Ton als Ton einer Gesammtheit in den Vordergrund; daher sind hier alle Tonreihen in streng stufenmäßigen Uebungen abwechselnd auf Silben und auf Wörter behandelt.

Was die Lection auf der mittleren Stufe A betrifft, so möge der Lehrer bezüglich der Tonreihe Folgendes beachten: In der Gesammtheit ist der Ton nicht zu seiner vollen Geltung zu bringen, d. h. er ist nicht in dem Umfange zu entwickeln, wie er als Einzelton zu entwickeln war. Er hat sich da gewissen Beschränkungen zu unterwerfen, wenn nicht die musikalische Einheit der ganzen Tonreihe gestört und so die ästhetische Wirkung verscherzt werden soll. In der Gesammtheit legt der Ton sein ursprüngliches Pathos ab und beschränkt die Zeit seiner Bildung, indem er sich nach einem Tempo entwickelt, dem sich alle anderen Töne gleichzeitig unterordnen müssen. Je nach dem Charakter des Tongebildes gewinnen in der Gesammtheit die einzelnen Töne an Biegsamkeit, Geschmeidigkeit, Innigkeit, Weichheit und ätherischem Wesen; sie fließen im schnelleren Tempo mit Leichtigkeit und Ungebundenheit dahin, oder gleiten im Portament und Adagio langsam, aber unbefangen weiter. Es ist hier die

---

*) Diese Silben sind die Anfangssilben gewisser Wörter, die Guido der Hymne des heiligen Johannes entnahm: **Ut** queant laxis **Resonare** fibris **Mira** gestorum **Famuli** tuorum, **Solve** polluti **Labii** reatum **Sancte** **Johanne**. (si).

Tonflexibilität, die Tonbiegsamkeit, durch welche es dem Tone möglich gemacht wird, in allen complicirten Tonverbindungen und in allen nur denkbaren zusammengesetzten Tongestalten der Aesthetik eines organischen Tongebildes zu genügen. Zwei Regeln dürfen zur Beförderung der Tonflexibilität nicht vernachlässigt werden:

1. Die Tonstärke jeder Tonreihe nähere sich im Allgemeinen mehr dem piano, als dem forte.
2. Tiefere Töne erfordern unumwundene Mäßigung, höhere aber Fülle und Kraft.

Die erste dieser beiden Regeln ist für den Gesang zur Bildung einer flexibeln Tonreihe eben so wichtig, wie z. B. für Pianoforte. Will der Schüler leicht und gefällig spielen lernen, so darf er nicht stark spielen. Ein starker Ton läßt sich schwer biegen, wenn nicht die Geschicklichkeit dazu schon durch lange Studien erworben ist. Ein schwächerer, zarter, sanfter Ton erscheint bald in den gefälligsten, leichtesten, graziösesten Formen, die in dieser freien Ungebundenheit in dem Hörer leicht die Idee entstehen lassen, eine solche Behandlung des Tones erscheine so natürlich, also auch so leicht, daß dazu wohl gar keine Uebung nöthig sei. Das ist ja eben die wahre Kunst, daß ihre vollkommenen Leistungen so natürlich erscheinen, daß sie den Glauben erwecken, so etwas vermöge wohl ein Jeder. Wenn man erwägt, wie Wenige in solch' ungebundener, freier Weise zu spielen oder zu singen wissen, so sollte man um so emsiger bemüht sein, streng auf Beobachtung dieser Regel zu halten.

Treibt man indeß die Gesangübung nach dieser Regel zu lange, so stellt sich leicht ein neuer Uebelstand ein. Durch stetes Leisesingen gewöhnen sich die Schüler an eine Art Monotonie beim Singen, ein eben so großer Fehler, als Steifheit im Tone. Klavierspieler mit sehr sauberem Anschlage spielen oftmals monoton, d. h. ohne musikalisches Kolorit und ohne Kontrast. So ist in dem sonst so vollendeten Spiele der Klaviervirtuosen Schulhoff und Thalberg diese Monotonie gar nicht zu verkennen. Bei bedeutenderen Sängerinnen ist diese Monotonie seltener, obwohl sie mit verhältnißmäßig gleicher Virtuosität ihre Leistungen vollbringen, als Virtuosen. Der Grund dieser Erscheinung ist wahrscheinlich in der von Natur größeren Lebendigkeit des Weibes zu suchen. Monotonie soll durch die zweite Regel verhütet werden. Schüler haben die unangenehme Sitte, die tieferen Töne herauszuschreien; nach ihrer Meinung kann und darf das auch nicht anders sein. Die tieferen Töne sind von Natur schwächer, als die höheren, und da glauben sie, das Richtige zu treffen, wenigstens dem Lehrer oder sich selbst einen Gefallen zu thun, wenn sie diese tieferen Töne hervorzupressen versuchen. Die Natur hat indeß dem beobachtenden Lehrer einen weisen Fingerzeig für die Behandlung dieser Töne gegeben, sofern sie denselben eine geringere Tonstärke vindicirte. Man vergleiche einmal den Gesang, vor allem den Choralgesang, wo die tiefern Töne der Regel gemäß gesungen werden, mit demjenigen, wo dies nicht der Fall ist! Facta beweisen besser als Worte!

Höhere Töne verlangen Fülle; dadurch gewinnt der Ton erst an Klang. Wenn der Schulgesang bei Beobachtung aller vorigen Regeln nicht den Toneffekt, nicht das Metall einer jugendlichen Stimme zeigt, so ist oftmals

oftmals lediglich der Mangel der Tonfülle daran Schuld. Metallische Tonfülle, gepaart mit jugendlicher Kraft und Frische, ist der Zauber der Gesänge, den z. B. Knabenstimmen in den weiten Hallen unserer Dome so wunderbar entfalten und auf den Hörer überströmen lassen. Nichts gleicht einem solchen Gesange; keine Stimme, nicht die der Mädchen, nicht die der erwachsenen Sänger, nicht die des vollendetsten Künstlers auf der Welt vermag solchen Toneffekt zu erzeugen. Das Gesetz für die Mäßigung der tieferen und die Fülle der höheren Töne einer Tonreihe beruht einzig und allein auf dem Gesetze von der Tonbildung crescendo und decrescendo. Die Tonreihe ist weiter nichts als ein zusammengesetzter Ton, dessen Entwickelung in den unteren Tonschichten ihren Anfang, in den oberen Tonlagen ihren Culminationspunkt und in den absteigenden Intervallen ihr Ende hat. Tritt der Fall ein, daß die Tonreihe mit dem höchsten Tone der aufsteigenden Intervalle schließt, so ist dem Entwickelungsgesetze in sofern zu genügen, daß dieser höchste Ton in der Tonstärke nachlassen und verhältnißmäßig länger nachhallen muß; wie denn überhaupt der Nachhall des Endtones ja recht sehr zu berücksichtigen und auszubilden ist. Tonreihen treten in unsern Liedern gewöhnlich unter viererlei Gestalten auf, vorausgesetzt, daß unter Tonreihen nur stufenmäßige Fortschreitungen, nicht Intervallensprünge, zu verstehen sind. Die ersten drei Arten sind einfache Tonreihen, die letzte, vierte Art ist die zusammengesetzte Tonreihe:

1. Die Tonreihe (Lauf. Koloratur. Passage.) beginnt mit einem tieferen Tone, schreitet stufenweise bis zu einem bestimmten höheren hinauf und kehrt dann zu jenem zurück:


*)

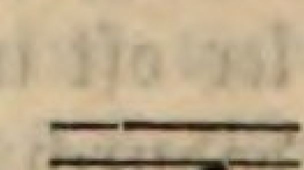
Wie hier das cresc. und decresc. anzuwenden, lehrt der Augenschein.

2. Die Tonreihe beginnt mit dem tieferen Tone und schreitet zum höheren fort, ohne zu jenem zurückzukehren:



Der Ton beginnt leise, erreicht am Ende der Reihe, also in c, seine höchste Stärke, die sich aber auf den unmittelbar darauf folgenden Tönen in etwas geringerem Grade erhält, und die sich dann, je nach den später eintretenden Tonverbindungen, vermehrt oder vermindert.

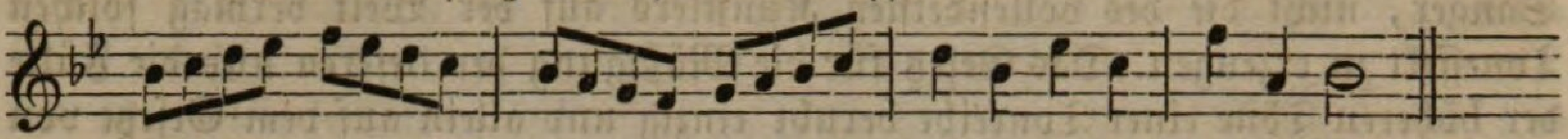
3. Die Tonreihe beginnt mit dem höchsten Tone und schreitet zu einem tieferen herunter:

*) Schüler singen alle Passagenverbindungen, selbst die einfachste in Achteln:  anfänglich höchst steif und ungeschickt. Um den Gesang von vornherein weich und biegsam zu machen, lasse man 1) das zweite Achtel gegen das erste plötzlich ganz leise singen, 2) die nachfolgenden Töne perlenartig herausbilden und 3) im Allgemeinen die Tonstärke sich dem piano mehr nähern, als dem forte.



Der Ton beginnt mit der verhältnißmäßig höchsten Tonstärke und bildet sich nach dem Gesetze des decrescendo.

4. Die Tonreihe steigt und fällt abwechselnd:



Man zerlege sich die zusammengesetzte Tonreihe in die einfachen Tonreihen und behandle diese nach der vorgeschriebenen Weise.

Auf der mittleren Stufe A haben die Tonreihen alle nur einen geringen Umfang und sind daher nicht schwer zu überwinden. Schwieriger wird die Sache aber auf der mittleren Stufe B. Lection 1. Hier treten die Tonreihen in Uebungen von größeren Dimensionen auf. Die praktische Uebung derselben setzt Festigkeit, Biegsamkeit der Stimme und einen richtigen, spärlichen Gebrauch des Athems voraus, was allerdings auf dieser Stufe schon zum großen Theil erreicht sein muß. Die Singübungen geschehen 1) auf die Silbe „la" und 2) an Tonleitern selbst oder an Tonleiterverbindungen in allen möglichen Combinationen. Man lasse alle Uebungen von nun an auf die Silbe „la" singen, weil die Schüler vorher genug Gelegenheit gehabt haben, an Liedern und musikalischen Sentenzen die übrigen Vokale anzuwenden, und weil darum nicht zu fürchten ist, daß durch zu häufigen Gebrauch des Vokals a die Aussprache der übrigen Vokale leide, dann aber besonders, weil sich der Körper auf dieser Stufe in dem Alter von 12 und 13 Jahren schon so weit entwickelt hat, daß dergleichen Uebungen den Klang des jugendlichen Tones vollenden und ihn besonders für den musikalischen Vortrag und für das musikalische Verständniß auf der höchsten Stufe vorbereiten. Für den Schulgesang genügen die im Cursus angegebenen Uebungen vollkommen. Wie weit man dieselben im Privatunterrichte ausdehnen will, richtet sich nach dem Zwecke, den der Schüler bei seinen Studien verfolgt. Das möge hier nur noch bemerkt werden, daß alle Uebungen auf der Scala oder Tonleiter basiren müssen, und daß die Uebungen sich nur in der Sphäre zu bewegen haben, welche die Stimme des Schülers bequem beherrschen kann. Durch Scalasingen allein ist am besten für richtige Intonation und für Kräftigung und Festigkeit der Stimmorgane zu sorgen, wie denn auch die Scala dadurch, daß sie die natürlichste Tonreihe ist, das sicherste Kriterium und Remedium für vorhandene Mängel der Stimme ist. Die Intervalle der Scala werden so weit ausgedehnt und gesungen, als die Stimme dieselben mit Bequemlichkeit erreichen kann. Die obersten Töne dadurch erzwingen wollen, daß man Schüler oft in den höchsten Tonlagen singen läßt, ist gänzlich zu verwerfen, weil dadurch die vorhandenen bequemen Tonlagen vernachlässigt werden, die Stimme in der Höhe für immer schwankend bleibt und die Fähigkeit, die obern Töne mit Sicherheit und ungetrübter Reinheit zu behandeln, verloren geht. Die Natur wird dem Lehrer schon andeuten, wann derselbe einen Ton mehr in der Höhe zuzunehmen und zu üben habe.

Trockene Tonübungen sind, wenn sie abgerissen, unrhythmisch auftreten, zu verwerfen, wenn sie dagegen in lebendigen Gestalten, zu einem einheitlichen Ganzen verbunden, erscheinen, als durchaus nöthig zu empfehlen. Ein einheitliches Ganzes bilden Tonübungen in allen den Verbindungen, die Lect. 1 mittlere Stufe B mitgetheilt worden. Damit sie den Schülern Interesse gewähren, müssen sie abwechselnd unter folgenden Veränderungen behandelt werden:

Hauptübungen:

1. Die ganze Klasse singt die Uebung; Betonung des ersten Takttheils in jedem Takte; Athmung nach jedem einzelnen Takte; Tonstärke nach dem Entwickelungsgesetze für Tonreihen.
2. Dieselbe Uebung; Betonung des ersten Takttheils in den ungeraden Takten, also in Takt 1, 3, 5, 7 rc.; Athmung nach 2 Takten.
3. Dieselbe Uebung; Betonung des ersten Takttheils in Takt 1, 5, 9 rc.; Athmung nach 4 Takten.

Daß die verschiedenen Uebungen in dieser Reihenfolge eine Steigerung des Tempo verlangen, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Dieselben Uebungen zur Belebung des Interesses durch Herauskehrung der verschiedensten Grade der Tonstärke:

1. Die Klasse theilt sich in zwei Hälften. Jede Hälfte singt einen Takt abwechselnd und mit richtiger Entwickelung der Tonreihe. Die Hälfte I singt die Takte 1, 3, 5, 7 rc., die Hälfte II die Takte 2, 4, 6 rc. und umgekehrt.
2. Zwei Hälften der Klasse. Hälfte I singt nur den ersten Ton des Taktes mit stärkerem Accent, Hälfte II singt die übrigen Takttheile.
3. Hälfte I singt die der Zahl nach ungeraden Takte 1, 3, 5 rc. stark, Hälfte II die geraden 2, 4, 6 rc. leise, so daß ein Kontrast entsteht; den vorletzten und letzten Takt singt die ganze Klasse zusammen.

Dieselben Uebungen mit veränderter Tonform:

1. Alle Takttheile werden getragen gesungen.
2. Die ersten beiden getragen, die andern abgestoßen und umgekehrt.
3. Alle Takttheile werden abgestoßen.

Jeder Stoß des Athems oder jeder starke Druck der Kehle auf den Ton ist zu vermeiden, wie auch streng darüber zu wachen ist, daß der Schüler im Schlußtone den vom Einathmen her etwas angespannten Bauch nicht plötzlich verfallen, oder die noch aufgeblähete Brust zurücksinken lasse, weil dadurch ein Ruck entsteht, der gerade bei diesen Tonreihen einen ganz besonders störenden Eindruck hervorbringt.

Viele interessante Tonübungen liefert die einfache Intervallenfolge der Scala theils dadurch, daß sie sich durch einen Athemzug zur Koloratur umwandeln läßt, theils aber, und das ist das Wichtigste, dadurch, daß sie für die Mehrstimmigkeit vorzuarbeiten die geeignetsten Elemente bietet. Ueber das Wesen der Scala ist dem Schüler hier nichts Weiteres mitzutheilen, als daß dieselbe in zwei Hälften zerlegt und beide Hälften ein zusammengehöriges Ganzes bilden, das durch die zwei Hälften der Klasse in ihrer gegenseitigen Vereinigung

als ein Ganzes repräsentirt wird. Die auf Grund der Scala vorzunehmenden Uebungen sind folgende:

1. Die Hälfte I der Klasse singt die ersten vier Töne der Scala (gleichsam eine Frage), die H. II die letzten vier Töne der Scala bis zur Oktave (gleichsam als Antwort).
2. H. II beginnt mit Prime, wenn H. I die Terz erreicht hat; beide gehen hinauf zur Decime und dann zurück. H. I endigt mit der Prime, H. II mit der Terz.
3. H. I und II beginnen zugleich und steigen und fallen in Terzengängen.
4. H. I und II steigen und fallen in Terzen- und Sextengängen:
5. Beide Hälften singen in der Gegenbewegung.
   a. H. I beginnt mit Oktave, H. II mit Prime.
   b. H. I beginnt mit Decime, H. II mit Prime.
   c. H. I beginnt mit Oktave, H. II mit Terz, jede die Reihe von acht Tönen durchlaufend.

In entsprechender Weise sind die Uebungen der Lect. 1. mittl. St. B zu behandeln. Daran sind dann die Uebungen zu knüpfen, die einen Text mit bestimmtem Inhalte zur Grundlage haben, sowie nach Analogie der Uebungen entsprechende Lieder auszuwählen sind. Daß in dieser Lection das Zeichen § als Wink für die richtige Athmung hingestellt ist, geschah in der Absicht, die Schüler noch einmal daran zu erinnen, wie ernstlich sie auf richtiges Athemholen bei allen Tonreihen bedacht sein müssen.

Ist die Uebung der einfachen Tonreihen durchgemacht, so ist auch das zweite Stadium auf der Entwickelungsbahn des Tones, der die Hoheit der Idee in der Tonkunst repräsentiren soll, durchlaufen und die Schüler gelangen zum dritten Stadium dieser Bahn, auf welcher der Ton als zusammengesetzter Ton die ästhetische Gestalt gewinnt, durch die er zur Verherrlichung der musikalischen Idee in allen Tonschöpfungen auftritt. Als ästhetisches Tongebilde ist er die Zierde jedes Tonstückes, in das er als sogenannte V e r z i e r u n g verflochten ist, und durch seine Eigenschaften: Reinheit, Schmelz, Fülle, Seele muß er in des Sängers Vortrag an Anmuth und Lieblichkeit gewinnen.

Der Gesang, welcher es, wie unser Choral, nur mit einfachen Tönen zu thun hat, heißt der e i n f a c h e Gesang. Der Gesang aber, der durchwebt ist von allerhand längeren Tonreihen und Verzierungen, heißt der f i g u r i r t e Gesang, dem man auch, da er mit Passage und Verzierungen m e l i s m a t i s i r t (vermischt) ist, den m e l i s m a t i s c h e n Gesang nennen kann. Der Choral darf keine Verzierungen haben; findet man dergleichen, wie es oft bei einem mangelhaften Gemeindegesang der Fall ist, wo Jeder nach Gefallen so viel Zwischentöne hören läßt, als er nur hineinbringen kann, so nennt man den Gesang auch melismatisirt, was in diesem Falle jedoch ein arger Fehler ist.

Es giebt zweierlei Arten von Verzierungen:

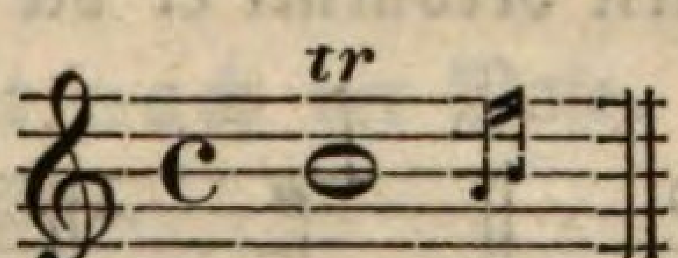
1. solche, die von dem Komponisten im Stücke vorgeschrieben sind. Dahin gehören Läufer, Triller, Vorschlag, Nachschlag, Mordent, Schleifer, Tirade, Schneller;

2. solche, die der Sänger nach Belieben und nach seiner Idee in das Stück hineinbringt. (Die Eigenthümlichkeit, mit der dieses geschieht, nennt man Manier.)

Der Läufer ist jene Tonreihe, die sekundenweise auf- oder abwärts steigt. Beim Kunstgesange muß diese Tonreihe, wie beim Pianofortespiel, sich stets in einem luftigen musikalischen Gewande zeigen, und das wird sie, wenn die einzelnen Töne, wie wir vorhin bemerkt, gleich Perlen auf- und niederrollen. Kein Ton darf verschluckt oder verpfuscht werden. Manche Sänger pflegen die aufwärtssteigenden Töne staccato, die abwärtssteigenden legato zu singen, was fehlerhaft ist und im Italiänischen „alla cavaletta" singen genannt wird.

Der Triller ist unstreitig die schwerste Verzierung. Sonst war der Triller das einzige Kriterium eines Künstlers. Wer den Triller nicht zu singen vermochte, konnte auf den Namen Künstler keinen Anspruch machen. Als die berühmte Catalani, welche der Glanzperiode des Gesanges angehört, einst ihr Urtheil in dieser Beziehung über die Henriette Sontag abgeben sollte, sagte sie: „E grande nella sua piccola scuola."

Zum Trillerschlagen gehört eine gesunde und kräftige Stimme; deshalb mußte in früheren Zeiten der, welcher Sänger werden wollte, ärztlich untersucht werden. Erst wenn ihm ein Zeugniß ausgestellt war, daß er von Natur für die Kunst bestimmt sei, daß seine Brust breit, sein Hals kräftig, seine Zunge schmal und dünn, sein Gaumen gewölbt, seine Lippen wohlgeformt, seine Zähne vollständig, sein Unterkiefer naturgemäß gebildet seien: erst dann konnte er Sänger werden. Von Jemand, der diese Eigenschaften nicht hatte, im Uebrigen aber zu singen verstand, sagte man: „E un professore di musica, ma non cantante". Vier Jahre wurden den Studien für Tonbildung gewidmet, und im fünften schritt man erst zur Declamation. — Der Triller besteht in der schnellen Wiederholung zweier nebeneinander liegender Töne. Bezeichnet wird er:



Ausgeführt wird er auf zweierlei Weise:

1. 

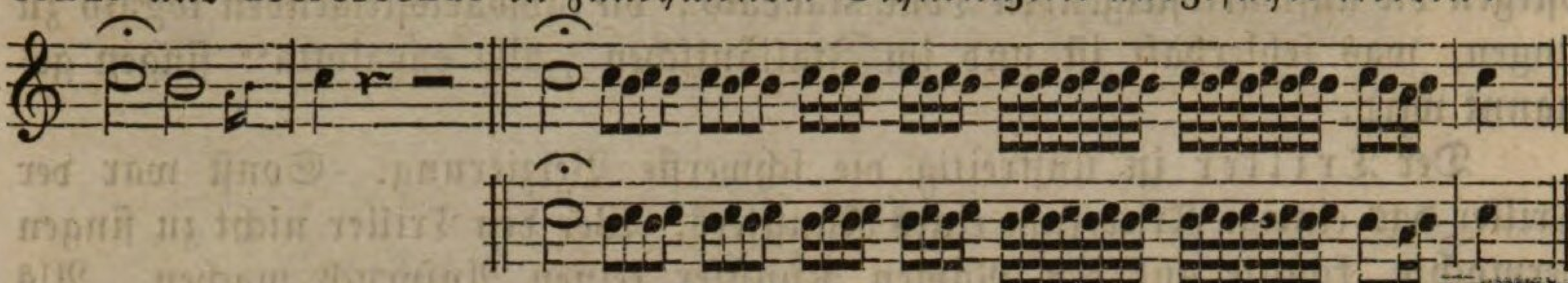
2. 

1 ist der Triller, der heute oftmals angewandt wird;

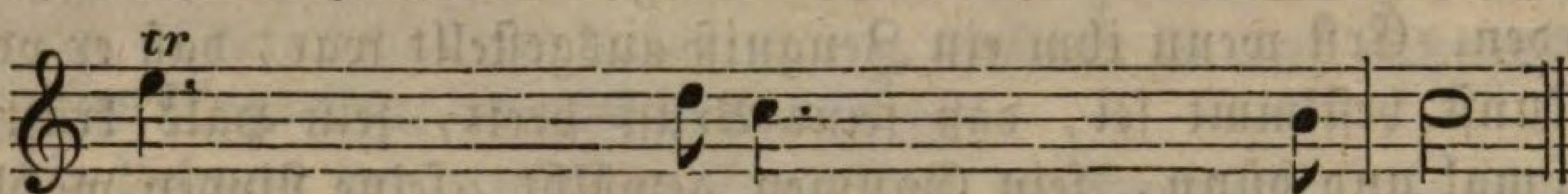
2 ist der Triller, wie ihn die alte Schule bilden ließ.

Wenn man bedenkt, daß das Aufwärtssingen in einer ununterbrochenen, mit Rapidität ausgeführten Sekundenfolge stets schwieriger ist, als der Ansatz zum Abwärtssingen, so würde die zweite Art schwieriger sein, als die erste. Wenn wir ferner dies erwägen, daß der Triller nach Art 1 mehr Ein-

schmeichelndes besonders in seinen Schlußtönen hat, so ist es wohl zu rechtfertigen, wenn der Triller nach Art 1 gesungen wird. Bedingung ist jedoch immer, daß ein Ton so gleichmäßig klinge als der andere. Der Triller ist mit der Kehle allein auszuführen; er darf nicht kreischend oder schmetternd, sondern gemäßigt, angenehm sein. Im Allegro ist seine Bewegung eine rapide, im Adagio eine langsame. Die Schlußtöne müssen, je nach der Schnelligkeit des Trillers, mit verhältnißmäßig geringerer Bewegungsschnelligkeit gesungen werden. Der Triller auf einer Schlußcadenz und Fermate muß mit abwechselndem crescendo und decrescendo in zunehmender Schnelligkeit ausgeführt werden:



Von einer Unterbrechung des Athems ist dabei nicht die Rede, wohl aber davon, daß der Triller mit ganz kleinem Athem auszuführen ist. Triller, mit vollem Athem ausgeführt, heißen Bocktriller. Der Triller ohne Nachschlag heißt Pralltriller; derselbe kann nur bei punktirten Noten vorkommen und wird durch tr. bezeichnet.

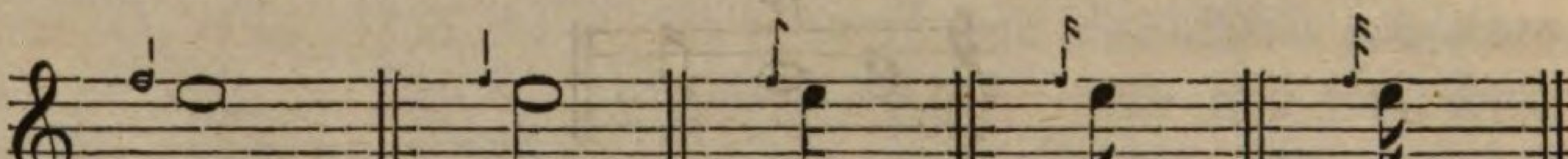


Ausführung:



Der Vorschlag wird durch eine kleine Note vor einer Note von längerer Dauer bezeichnet. Seine Geltung hängt von der Geltung der Hauptnote ab.

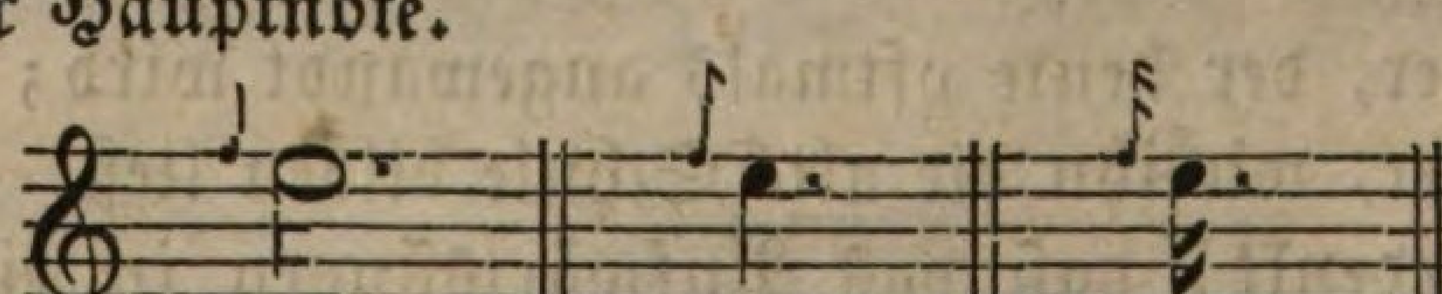
1. Bei geradtheiligen Noten bekommt er die Hälfte des Werthes.



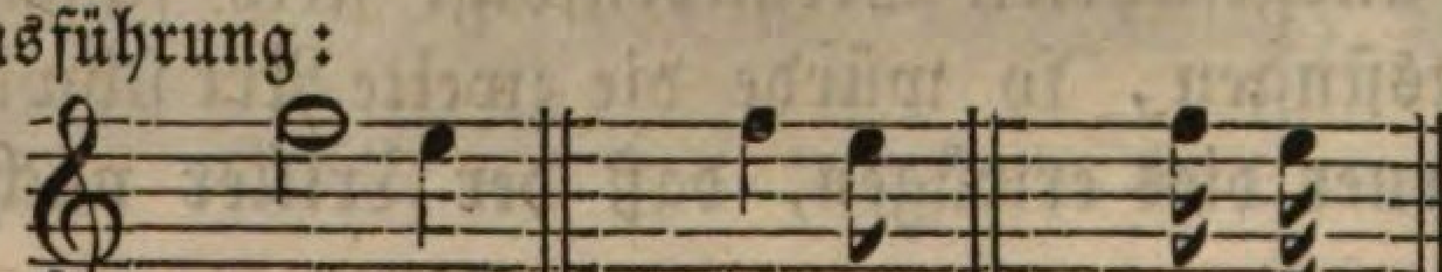
Ausführung:



2. Bei punktirten Noten erhält der Vorschlag die Hälfte des Zeitwerthes der Hauptnote und noch die volle Dauer des Punktes, also die doppelte Geltung der Hauptnote.



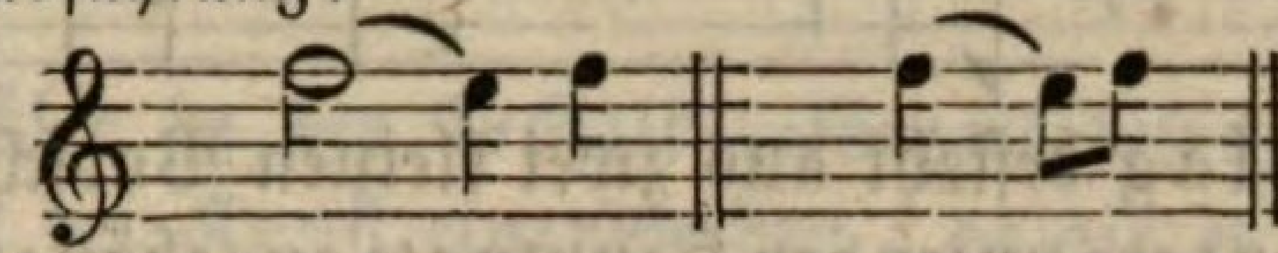
Ausführung:



3. Ist die Hauptnote mit einer Note, die eine geringere Geltung als sie selbst hat, verbunden, so bekommt der Vorschlag ihren vollen Werth.



Ausführung:



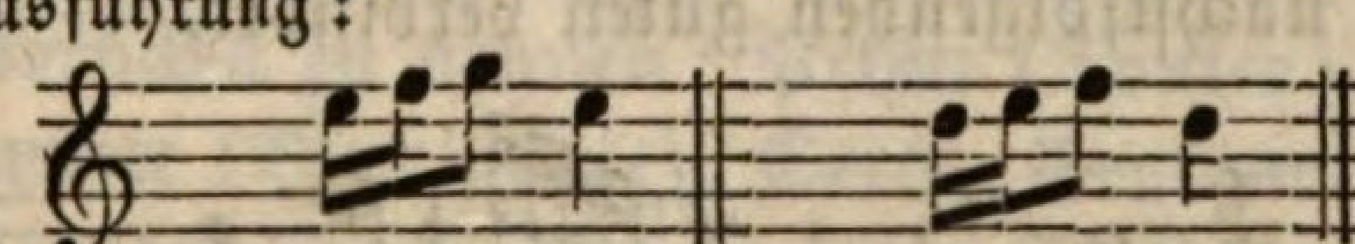
Der Vorschlag ist stärker zu betonen, als die Hauptnote. In der Gestalt eines durchstrichenen Achtels oder Sechzehntels ist er stets kurz:



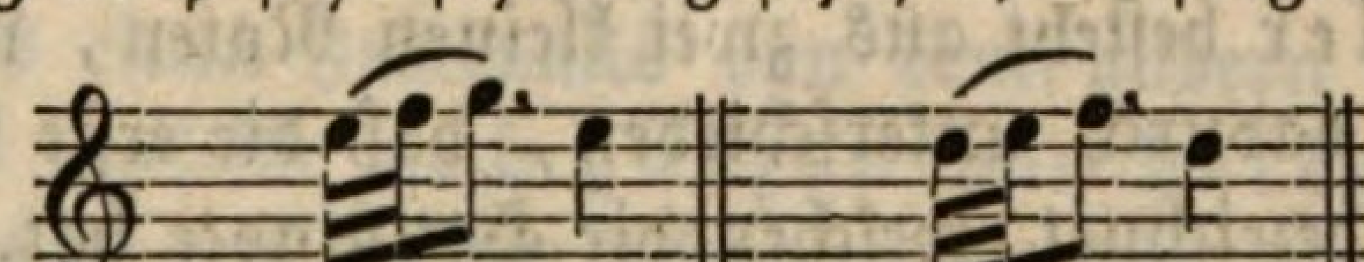
Oft bilden mehrere kleine Noten den Vorschlag. Sie behalten den ihnen vorgeschriebenen Zeitwerth, der aber von dem nachfolgenden Hauptttone abgezogen wird:



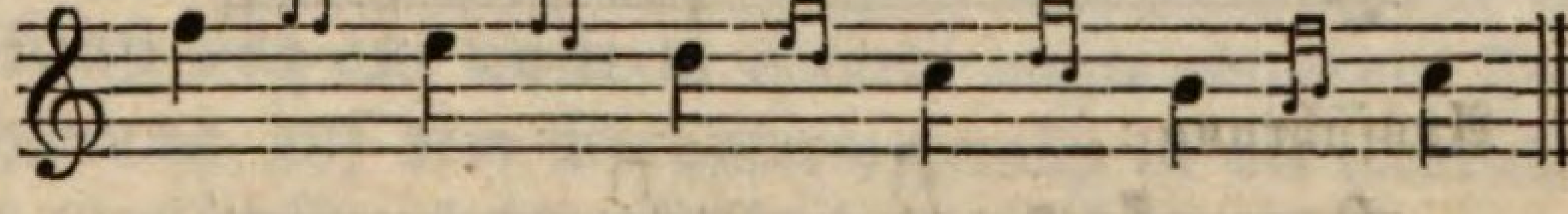
Ausführung:



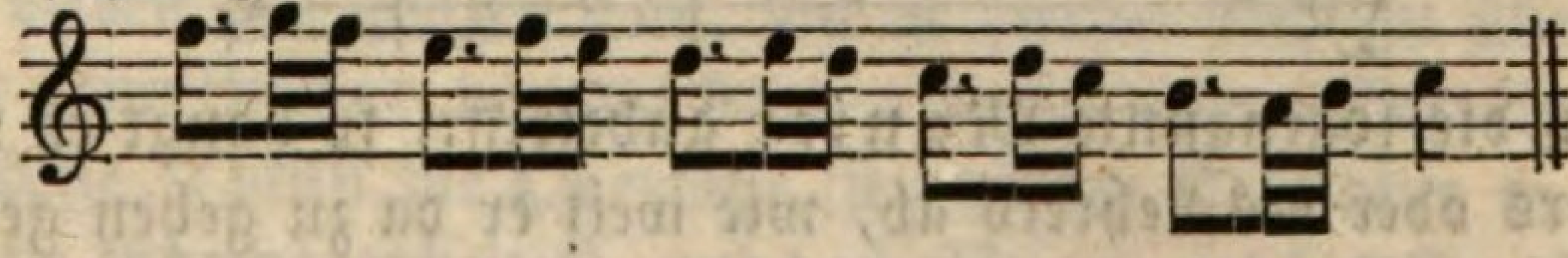
Die Ausführung muß sehr schnell geschehen, in folgender Weise:



Der Nachschlag steht nach der Note. Sein Zeitwerth wird von der vorhergehenden Note abgezogen:



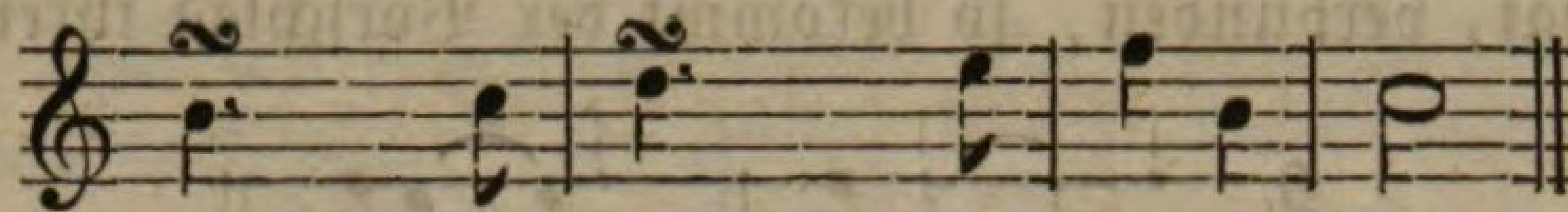
Ausführung:



Der Mordent (Doppelschlag, grupetto) besteht aus drei kleinen Noten, die bald vor, bald hinter einer Note stehen:



Seine Bezeichnung nach der Note:



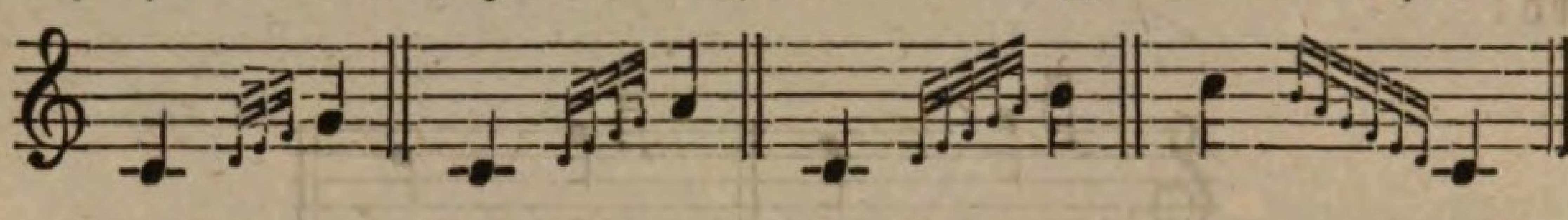
Ausführung:



Der **Doppelschlag** besteht aus zwei kleinen Vorschlagsnoten, von welchen die eine über, die andere unter der Hauptnote angehängt wird. Für denselben gilt die Regel: Der Doppelschlag muß sich stets innerhalb einer kleinen oder verminderten Terz bewegen, weil in dem Vorschlage die kleine Note nach unten nur ein Intervall von einem halben Tone sein darf.

Die Töne des Doppelschlags müssen flüchtig angegeben und leicht artikulirt werden. Im Allegro wird er schnell, im Adagio langsam ausgeführt.

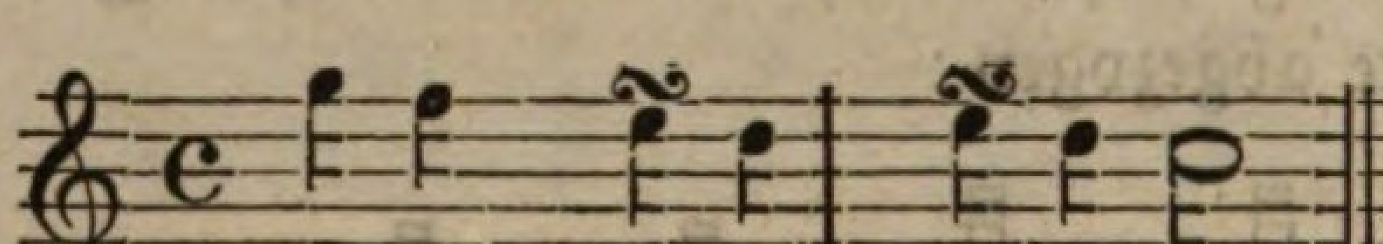
Der **Schleifer** ist eigentlich ein auf mehrere Töne ausgedehnter Vorschlag und eignet sich am besten für Sopranstimmen. Am schönsten ist er, wenn durch ihn die Note, zu der er hinleitet, an Zeitdauer nichts einbüßt.



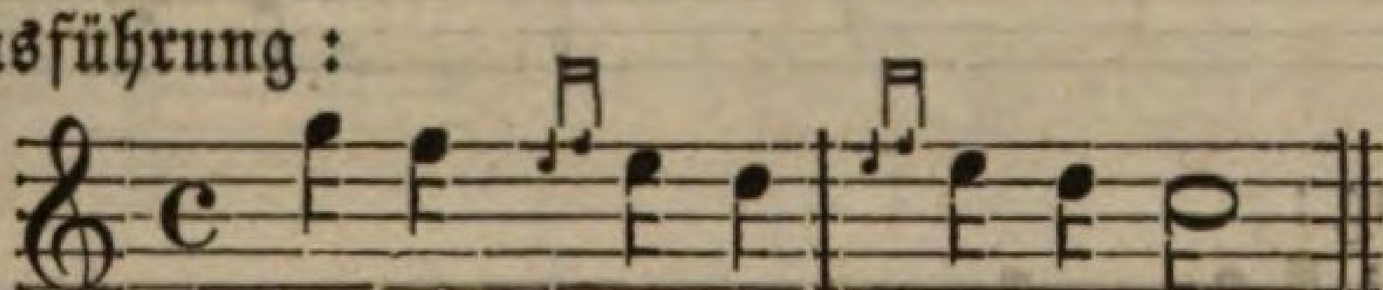
Die **Tirade** ist ein Schleifer, der mit dem schlechten Taktheil beginnt und diesen mit dem nächstfolgenden guten verbindet.



Der **Schneller** besteht aus zwei kleinen Noten, wie der Doppelschlag, ist aber von diesem dadurch unterschieden, daß die erste dieser zwei Noten immer denselben Ton bezeichnet, welchen die Hauptnote hat. Die letzte der beiden Noten kann den nächst höheren oder tieferen Ton bezeichnen. Seine Bezeichnung ist ∾.



Ausführung:



Was nun die sogenannte **Manier** anbetrifft, so hängt es von der Einsicht des Sängers oder des Lehrers ab, wie weit er da zu gehen gedenkt. Willkürlich eingeschaltete Verzierungen sind übrigens eher zu tadeln, als zu loben; geschieht das Verzieren bei klassischen Stellen, so wird offenbar das ästhetische Gefühl beleidigt. Welche Arten von Verzierungen der Lehrer in der Schule vorbringen will, hängt von der Beschaffenheit der musikalischen Kräfte ab, die allerdings nicht in jedem Jahrgange eine gleiche ist.

Zehntes Kapitel.

Tonleiter.

Lection 2. 3. 10. 12. II. Lection 2. 12. III.

Je mehr der Schüler in der Technik gefördert wird, je nöthiger ist es, denselben in das Wesen der Kunst einzuweihen, damit er nicht in der Technik allein, sondern nun auch in dem innern Zusammenhange der musikalischen Erscheinung die Bedeutung der Kunst auffassen lerne. Den bequemsten Anknüpfungspunkt bietet hier zunächst wieder die Tonleiter. Der Gesangunterricht erfordert jetzt weit eher Denkstunden, als praktische Singübungen, und er verlangt dabei ganz dieselbe angestrengte Geistesthätigkeit als jede wissenschaftliche Lection. Die Lectionen 2. 3. II. liegen den Erörterungen hier zu Grunde.

Die Tonleiter (scala) hat ihren Namen von dem stufenmäßigen Auf- und Absteigen der Töne. Sieben Tonschritte bilden in unserem musikalischen Systeme diese Leiter; denn mit dem achten beginnt dieselbe Stufenfolge nur in erhöheter Potenz. Die Entfernung eines Tones von einem andern heißt ein Zwischenraum (intervallum), wonach die einzelnen Töne der Scala Intervalle genannt werden. In der niederen Volksschule mögen den Schülern diese Stufen als 1., 2., 3. 2c. Stufe bezeichnet werden; in der höhern Schule sind dieselben mit den Fremdausdrücken zu nennen: Prime (Tonica), Secunde, Terz (Mediante), Quarte, Quinte (Dominante), Sexte, Septime. Die fünf ersten Intervalle der mit dem achten Tone beginnenden Tonleiter heißen Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime.

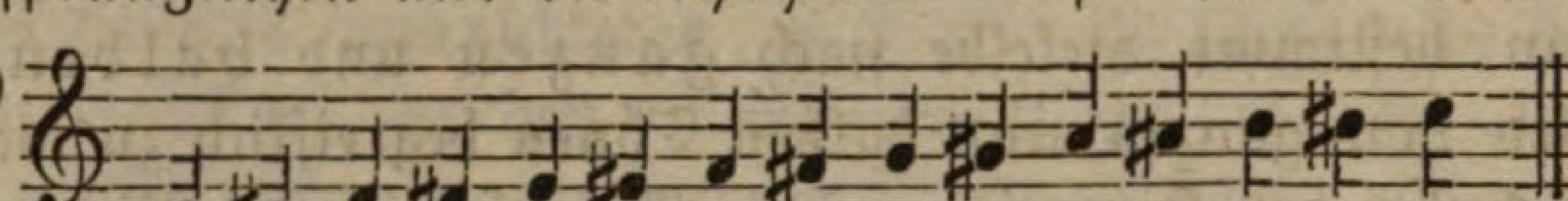
Die Entfernung des einen Intervalls von dem andern ist nicht überall dieselbe. Man bestimmt dieselbe nach ganzen und halben Tönen. Um den Unterschied von ganzen und halben Tönen begreiflich zu machen, genügt in höheren Schulen der Hinweis auf die Einrichtung des Pianoforte, freilich ein äußeres Mittel, aber in diesem Falle das beste, da das Wesen von ganzen und halben Tönen nur durch die Anschauung, nicht durch Erklärung zu erkennen ist, und da die Bezeichnung und die Idee von ganzen und halben Tönen rein auf Uebereinkunft und auf unserem einmal angenommenen Tonsysteme beruht. Der Anschauung auf dem Pianoforte gemäß ist die Fortschreitung von einer Taste zu der unmittelbar daran stoßenden ein halber Ton, und zwei solcher Fortschreitungen bilden den ganzen Ton. Es ist hierbei nicht zu übersehen, daß die Obertaste der unmittelbar vorangehenden Untertaste näher liegt, als die anstoßende Untertaste, (denn die Obertaste ist auf der Klaviatur in den oberen Theil der Untertaste hineingearbeitet), und daß also eine größere Annäherung der nächsten Untertaste an die vorhergehende in den meisten Fällen nur eine scheinbare ist und die nur an zwei Stellen in Wirklichkeit stattfindet. Diese beiden Stellen sind die Schritte von e zu f, und von h zu c; zugleich sind in der Tonleiter diese zwei Tonschritte die einzigen halben Töne; denn die übrigen von c zu d, von d zu e, von f zu g, von g zu a, von a zu h sind ganze Töne. Ist nicht

anzunehmen, daß alle Schüler der Klasse Pianoforte lernen, so lasse man die ganzen und halben Töne nach dem Gehöre auffassen und festhalten. Der Klang von c bis d, von d bis e erscheint unserm Gehöre ein größerer Tonschritt, als der Klang von e bis f; eben so ist ein jeder der Klänge f bis g, g bis a, a bis h ein größerer Tonschritt als der Klang h bis c. Die Klänge mit größerem Tonschritte sind als ganze und die mit kleinerem Tonschritte als halbe Töne zu merken. Zur Veranschaulichung des Gesagten lasse man praktisch die ganzen Töne auf halbe reduciren und die halben Töne zu ganzen erweitern. Anfänglich giebt der Lehrer die zu suchenden Töne an; bald wird aber der Schüler dieselben mit Leichtigkeit zu finden wissen. Es ergeben sich hier drei praktische Denk-Singübungen:

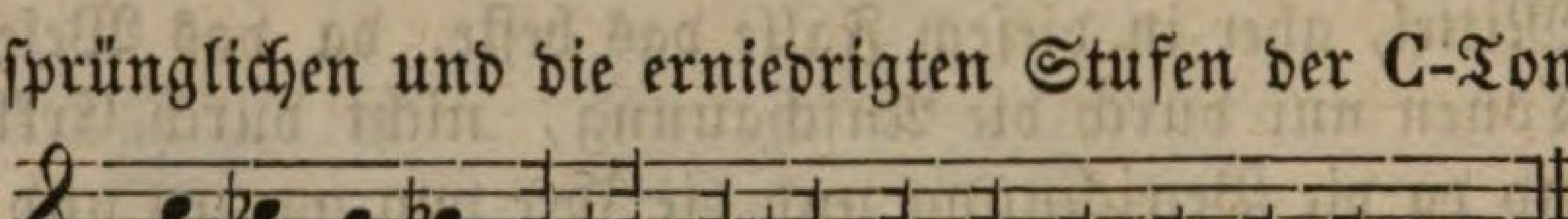
1. Jede Stufe der C-Tonleiter ist um einen halben Ton höher zu singen. (Den erhöheten Ton benennt man nach dem Tone, der zu erhöhen war, indem man dem Namen desselben die Silbe „is" anhängt. Danach wird durch Erhöhung c zu cis, d zu dis, e zu ëis, f zu fis, g zu gis, a zu ais, h zu his. Das Zeichen der Erhöhung ist ein Kreuz: ♯)
2. Jede Stufe der C-Tonleiter ist um einen halben Ton tiefer zu singen. (Den erniedrigten Ton benennt man nach dem Tone, der zu erniedrigen war, indem man dem Namen desselben die Silbe „es" anhängt. Danach wird durch Erniedrigung c zu ces, d zu des, e zu es, f zu fes, g zu ges, a zu as, h zu b. Das Zeichen der Erniedrigung ist ein ♭.)
3. Jede Stufe der C-Tonleiter ist um einen ganzen Ton höher oder tiefer zu singen.

An diese Uebungen knüpfen sich drei Denk-Schreibübungen: Es sind nämlich aufzuzeichnen

1. die ursprünglichen und die erhöheten Stufen der C-Tonleiter

*)


2. die ursprünglichen und die erniedrigten Stufen der C-Tonleiter

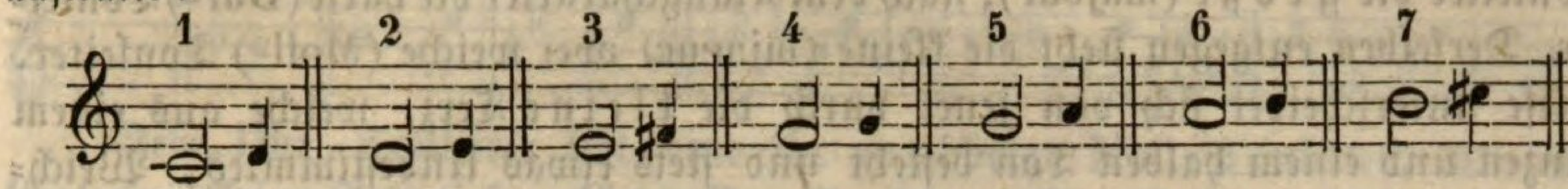


3. die Stufen der C-Tonleiter und die denselben nächstliegenden ganzen Töne

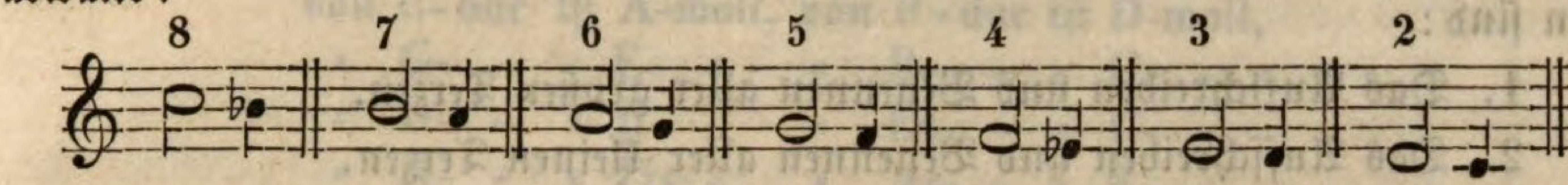
---

*) Die Zeichen ♯ ♭ nennt man chromatische Versetzungszeichen. Dazu gehört noch das Bequadrat ♮, welches als Wiederherstellungszeichen dem erhöheten oder erniedrigten Tone seine ursprüngliche Stellung wiedergiebt. Doppelkreuze × und Doppel-Bee ♭♭ erhöhen oder erniedrigen einen Ton um zwei halbe Töne. Der so entstandene neue Ton erhält seinen Namen dadurch, daß man an den Namen des ursprünglichen Tones die Silbe is oder es zweimal anhängt. Also c mit Doppelkreuz heißt cis=is, c mit Doppel-Be heißt ces=es. Chromatisch ist abgeleitet von chroma = die Farbe, vielleicht daher, weil die Tonfarbe durch Erhöhung und Erniederung verändert wird, oder weil durch diese Veränderungen die farbigen Tasten der Klaviatur abwechselnd gebraucht werden.

aufwärts:



abwärts:



Durch diese schriftlichen Uebungen wird dem Schüler verständlich, daß nach unserer Klaviertastatur z. B. cis und des dem Klangcharakter nach ein und derselbe Ton ist, der Idee nach aber zwei verschiedene Töne darstellen, die sich deßhalb auch durch besondere Namen unterscheiden müssen. Eine Namensverwechselung zwischen cis und des ꝛc. wird dem Schüler so leicht nicht möglich sein, und auf die Frage: „Wie heißt das um einen halben Ton erniedrigte d?" wird er nicht mit cis, sondern mit des antworten.

Die Fortschreitung in halben Tönen heißt die chromatische, die in ganzen und halben Tönen die diatonische, und die in Viertelstönen die enharmonische Tonleiter. Die letztere kann nur auf Saiteninstrumenten, auf Violine, Cello ꝛc. ausgeführt werden, wo sich cis und des als zwei verschiedene Klänge angeben lassen.

Die C-Tonleiter bietet in ihrer Stufenfolge zunächst dar: zwei ganze Töne und einen halben, und dann drei ganze Töne und einen halben Ton:

Intervalle:	c	d	e	f	g	a	h	c
Tongröße:	1	1	½	1	1	1	½.	

Jede Tonreihe, welche dieselbe Reihenfolge von ganzen und halben Tönen enthält, ist eine Tonleiter. Der erste Ton der Scala heißt der Grundton (tonica), und da die Tonleiter mit jedem beliebigen Tone beginnen kann und es in unserm diatonischen Tonsysteme dem Namen nach nur zwölf verschiedene Töne gibt, so folgt daraus, daß zwölf Tonleitern existiren, deren jede je nach dem Grundton einen verschiedenen Toncharakter hat. Die hier einzuschaltenden Uebungen sind:

1. Das Singen der Tonleiter auf irgend einem der Grundtöne: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, as, a, b, h.
2. Das Niederschreiben jeder einzelnen Tonleiter in Noten.
3. Das Aufzeichnen der Namen von den enharmonisch gleichen Tonleitern

die Cis- und Des-Tonleiter,
" Dis- " Es- "
" Fis- " Ges- "
" Gis- " As- "
" Ais- " B- "

Die C-Tonleiter hat eine Terz, welche man die große Terz nennt. Dieselbe besteht aus zwei ganzen Tönen und hat in ihrem Klange einen bestimmten, harten, markigen Anstrich. Nach der großen Terz nennt man diese

Tonleiter die große (majeur), nach dem Klangcharakter die harte (Dur-) Tonleiter. Derselben entgegen steht die kleine (mineur) oder weiche (Moll-) Tonleiter. Diese unterscheidet sich von jener durch die kleine Terz, welche aus einem ganzen und einem halben Ton besteht und stets etwas Unbestimmtes, Weichliches, Sentimentales in ihrem Klange hat. Die hier einzuschaltenden Uebungen sind:

1. Das Aufschreiben und Benennen aller großen Terzen.
2. Das Aufschreiben und Benennen aller kleinen Terzen.
3. Das Aufzeichnen aller Molltonleitern (in aufsteigender Folge) und Benennung der denselben zugehörigen Intervalle.

Ferner:

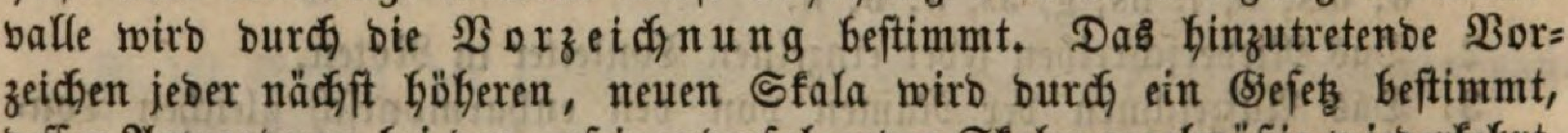
1. Singe die großen Terzen.
2. Singe die kleinen Terzen.
3. Singe die Moll-Tonleiter in aufsteigender Intervallenfolge.

Die Quinte der Dur-Tonleiter sowohl, als der Moll-Tonleiter besteht aus $2\frac{1}{2}$ und 1 Ton, und heißt die reine Quinte. Hierhergehörige Uebungen sind:

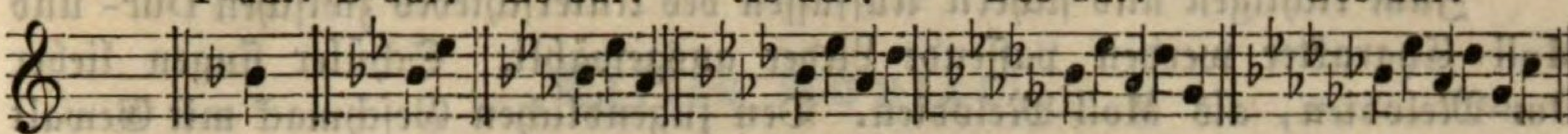
1. Aufschreiben und Benennung aller reinen Quinten.
2. Singen dieser Quinten.
3. Durchschreitung und Benennung aller reinen Quinten von c an durch alle Intervallstufen bis zum c zurück: cg, gd, da, ae, eh, h fis (fis oder ges; bezeichne die folgenden Quinten nach dem Erniedrigungszeichen) ges des, des as, as es, es b, b f, f c.

Den Zirkelgang in der Uebung 3. nennt man den Quintenzirkel. Nach diesem Zirkel ist die Ordnung aller Tonleitern nach nachstehender Reihenfolge festgesetzt: c, g, d, a, e, h, fis oder ges, des, as, es, b, f, c dur. Das Singen jeder einzelnen Scala macht gar keine Schwierigkeiten, wenn nur die Tonverhältnisse einer einzigen Scala richtig aufgefaßt sind; denn diese Tonverhältnisse sind in jeder neuen Scala dieselben. Das Aufschreiben der verschiedenen Scalen in Noten macht etwas mehr Mühe, ist jedoch keine schwierige Aufgabe. In C-dur folgen die Töne aufeinander wie die Untertasten von c bis c auf dem Klaviere; in den andern Scalen dagegen müssen gewisse Intervalle erhöht oder erniedrigt werden. Diese Erhöhung oder Erniedrigung der Intervalle wird durch die Vorzeichnung bestimmt. Das hinzutretende Vorzeichen jeder nächst höheren, neuen Skala wird durch ein Gesetz bestimmt, dessen Anwendung bei den aufeinanderfolgenden Skalen regelmäßig wiederkehrt. Dem Gesangsschüler ist das nähere Eingehen in diese Gesetze zu erlassen; nur merke er sich, daß die Vorzeichnungen stets auf den Linien, oder in den Zwischenräumen der zu erhöhenden oder zu erniedrigenden Intervalle dem Tonstücke vorangezeichnet stehen. Nach folgender Uebersicht sind diese Vorzeichen dem Gedächtnisse leicht einzuprägen:

C-dur. G-dur. D-dur. A-dur. E-dur. H-dur. Fis-dur.



F-dur. B-dur. Es-dur. As-dur. Des-dur. Ges-dur.



Jede Dur-Tonleiter hat eine ihr zugehörige Moll-Tonleiter. Dieselbe liegt eine kleine Terz tiefer als die Dur-Tonleiter. Die Moll-Tonleiter

von C-dur ist A-moll, von F-dur ist D-moll,
" G- - " E- - " B- - " G- -
" D- - " H- - " Es- - " C- -
" A- - " Fis-- " As- - " F- -
" E- - " Cis-- " Des-- " B- -
" H- - " Gis-- " Ges-- " Es -
" Fis-- " Dis--

Die Moll-Tonleiter aufwärts wird wie die Dur-Tonleiter auf dem Intervall des Moll-Tonleiter-Grundtones gesungen, mit dem einzigen Unterschiede, daß statt der großen Terz die kleine Terz gesetzt wird. Da die Moll-Tonleiter in Liedern fast gar nicht in abwärts steigender Stufenfolge vorkommt, so genügt es, wenn die Schule dieselbe nur in aufsteigender Intervallenreihe kennen lehrt. Will man indeß auch die abwärtsgehende Folge der Moll-Tonleiter angeben, so mache man darauf aufmerksam, daß diese Folge einzig und allein unter Berücksichtigung des Vorzeichens der verwandten Dur-Tonleiter geschieht. Hierher gehörige Uebungen:

1. Das Aufschreiben aller Moll-Tonleitern aufwärts.
2. Verwandlung der Moll-Tonleiter in dur, der Dur-Tonleiter in moll.
3. Singen der Moll-Tonleiter.
4. Vergleichung und Unterscheidung von Moll und Dur auf derselben Stufe.

Der Zusammenklang von Prime, Terz, Quinte ist ein Akkord; die Intervalle des Akkordes können von einer Stimme nie allein zu gleicher Zeit, sondern immer nur in aufeinander folgenden Zeiten angegeben werden. Uebungen:

1. Singe die Dur-Akkorde mit Hinzufügung der Oktave.
2. Singe die Moll-Akkorde in gleicher Weise.
3. Niederschreiben beider Arten von Akkorden.

Uebungen zur Belebung des musikalischen Interesse:

1. Die Klasse singt den Akkord bis zur Oktave auf- und abwärts
   " " Decime " " "
2. Die Klasse theilt sich in zwei Hälften: H. I singt den Akkord aufwärts bis zur Decime, H. II denselben Akkord abwärts von Decime bis Prime.
3. Die Klasse theilt sich in drei Theile: Th. I singt Prime, Th. II die Terz, Th. III die Quinte zu gleicher Zeit.
4. Die Klasse theilt sich in vier Theile: Th. I = Prime, Th. II = Terz, Th. III = Quinte, Th. IV singt die Intervalle des Akkordes nach einander aufwärts und abwärts. Alle vier Theile singen zu gleicher Zeit.

Zum richtigen und sichern Auffassen des Unterschiedes zwischen Dur- und Moll-Charakter werden passende Lieder ausgewählt. Schüler singen lieber Dur-Melodien, als Moll-Melodien. Den jugendlichen Geschmack mit Gewalt zu Gunsten des Moll umstimmen zu wollen, ist nicht rathsam; man lasse Dur-Melodien singen, benutze dieselben aber zu Uebungen, welche die Moll-Eigenthümlichkeit vollkommen veranschaulichen:

1. Suche aus dem Liede die großen Terzen aus.
2. Setze dafür die kleinen Terzen.
3. Verwandle die Dur-Melodie in Moll und singe die so verwandelte Melodie.
4. Verwandle die Moll-Melodie in Dur und singe die so verwandelte Melodie.

Die Intervalle der Tonleiter und des Akkordes müssen in ihrer stufenmäßigen Folge so sicher in des Schülers Gedächtnisse haften, daß ein Verstoß dagegen nicht leicht vorkommen kann. Dann ist es aber auch ein leichtes Ding, diese Intervalle außer der Reihe zu finden. Trifft der Schüler irgend ein gegebenes Intervall nicht instinktmäßig, was freilich Naturanlage ist, so muß er angehalten werden, dasselbe nach der Scala und dem Akkorde selbst zu berechnen. Die Sekunde findet er mittels der Prime, die Quarte mittels der Terz, die Sexte mittels der Quinte, die Septime mittels der Oktave, vorausgesetzt, daß ihm der Grundton der Tonleiter dem Klange nach bekannt ist. Daran sind nicht inhaltsleere Treffübungen, sondern musikalische Denkübungen anzureihen, die für die Schüler von großem Interesse sind, besonders wenn diese dahin gekommen sind, den Ton mit dem Gehör schnell und leicht zu erfassen:

1. Suchen der Intervalle nach dem Grundtone c, f, g 2c., Benennen und Singen derselben.
2. Auffassung einzelner vorgespielter Intervalle, Niederschreiben derselben in Noten, Treffen derselben.
3. Aufzeichnen einer vorzuspielenden leichten Melodie.
4. Singen der niedergeschriebenen Melodie.
5. Singen der in der Tabelle Lect. 12 mittlere Stufe A enthaltenen Melodien auf textlicher Grundlage, Auswendiglernen und Niederschreiben derselben.

Mechanische Treffübungen ohne Text lasse man nicht singen; sie haben an sich und in dieser Weise behandelt keinen Nutzen; sie können sogar schaden, sofern sie die Gesangeslust des Schülers schwächen. Ueberhaupt ist es eine Hauptaufgabe des Gesanglehrers, dem Schüler stets Tongebilde vorzuführen, die als lebendiges Ganzes Stoff zum Nachdenken geben und Elemente zur Beförderung des ästhetischen Sinnes enthalten. Die Schreibübungen betrachte man nicht als unwichtig. Durch Schreiben wird unter allen Umständen erst klar, was man lernen will; wie denn überhaupt auch der Nutzen, Melodien nach dem Gehöre in Noten wiederzugeben, zu klar ist, als daß darüber nur irgend ein Wort zu verlieren wäre.

Elftes Kapitel.

Musikalischer Rhythmus.

(Lection 6. 7. II.)

Das Wort Rhythmus hat in der Musik zweierlei Bedeutung. Es bedeutet

1. Takt (darüber ist schon das Nöthigste mitgetheilt), und
2. eine kleinere oder größere Anzahl von Takten, die in einem organischen Zusammenhange stehen und deßhalb ohne Unterbrechung des einheitlichen Ganzen nicht willkürlich von einander getrennt werden dürfen.

Der Rhythmus in der zweiten Bedeutung des Wortes ist es, den wir hier zu betrachten haben. Zur Verdeutlichung des musikalischen Rhythmus knüpfe man an dem sprachlichen Rhythmus an. Dieser sprachliche Rhythmus begegnet uns in der Periode. Zu jeder Periode gehören mehrere kürzere oder längere Glieder oder Sätze, die in ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge und durch ihre innige Verbindung erst die der Periode inwohnende Idee in deren Vollständigkeit und Klarheit zum Verständniß bringen. Dieser Rhythmus wird durch den Accent in der Weise ausgedrückt, daß sich die Stimme in dem einen rhythmischen Theile hebt und in dem andern senkt. Die Sprache nennt deswegen den einen Theil der Periode die Hebung und den andern die Senkung. In dem Beispiele: „Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht, da entspringen der Erde Gebieter" ist der erste Satz die Hebung, der zweite die Senkung; beide zusammen drücken erst die darin enthaltene Idee vollständig aus. Würden wir diese Sätze auseinander reißen und jeden Theil abgesondert mittheilen, so würde die betreffende Idee nicht in ihrem ganzen Umfange verstanden werden können. Soll die Periode wohlklingen, so müssen die Glieder derselben leicht und ungezwungen zu einem Ganzen verbunden werden. Wer die ungezwungene Verschmelzung dieser Glieder geschickt auszudrücken weiß, von dem sagt man, er habe eine gewandte Sprache, oder Fluß der Rede. Mit dem Redeflusse muß sich zur Erhöhung des ästhetischen Reizes ein angenehmer Wechsel in Wort und Accent verbinden, und wer diesen mit jenem zu verbinden weiß, von dem sagt man, er spreche lebendig und mit Ausdruck.

In der Lection 7 mittlere Stufe A ist zur Erläuterung des musikalischen Rhythmus das Liedchen gewählt:

Vöglein.

Vögelein im Tannenwald
  pfeifet so hell.
Vögelein im Tannenwald
  pfeifet so hell.
Pfeift den Wald aus und ein,
  pfeift den Wald aus und ein,
Vögelein im Tannenwald
  pfeifet so hell.

Vögelein am kühlen Bach
  pfeifet so hell.
Vögelein am kühlen Bach
  pfeifet so hell.
Pfeift den Bach auf und ab,
  pfeift den Bach auf und ab,
Vögelein am kühlen Bach
  pfeifet so hell.

Sind auch in diesem Liedertexte nicht mehrgliedrige Perioden, so wird der Schüler doch bald an den zusammengehörigen Gliedern die für die musikalischen Erläuterungen wesentlichen Hebungen und Senkungen erkennen. Die aus dem vorher Gesagten abzuleitenden sprachlichen Uebungen würden hier folgende sein:

1. Zerlege den Text in seine einfachsten sprachlichen Glieder.
2. Sprich die rhythmisch zusammengehörigen Glieder mit Hebung und Senkung, und verbinde diese zusammengehörigen Glieder durch einen Bogen oder durch eine Parenthese.

Die Analogie zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus ist nun leicht zu finden; denn es leuchtet dem Schüler ein, daß

1. je zwei Takte zusammen eine Hebung oder eine Senkung ausmachen, und daß
2. vier Takte zusammen eine musikalische Periode bilden,

und daraus ergeben sich von selbst wiederum die praktischen Uebungen:

1. Sing' die Hebungen oder die Senkungen mit Betonung der guten und Nichtbetonung der schlechten Difttheile.
2. Sing' die zusammengehörigen Rhythmen mit richtiger Betonung, und verbinde diese Rhythmen durch Bogen über den Noten.

Durch Vergleichung mehrerer Lieder mit einander lernt dann der Schüler begreifen:

1. daß meist zwei Takte zusammengehören, die in der Musik den einfachen Rhythmus ausmachen;
2. daß je zwei und zwei Takte zusammen eine musikalische Idee enthalten und daß diese vier Takte den zusammengesetzten Rhythmus bilden;
3. daß die einfachen Rhythmen, aus denen der zusammengesetzte Rhythmus besteht, durch Wechsel in melodischen Formen unterschieden sind, und daß
4. diese melodische Verschiedenheit durch verschiedene Grade der Tonstärke und durch veränderte Taktbewegung (Tempoveränderung) nach Maßgabe des textlichen Inhaltes beim Singen zu markiren sei.

Daraus herzuleitende Singübungen:

1. Sing' den ersten einfachen Rhythmus forte, den zweiten piano, und umgekehrt.
2. Sing' den ersten einfachen Rhythmus langsam, den zweiten schneller, und umgekehrt.

Die Gründe, weßhalb der musikalische Rhythmus in der angegebenen Weise beim Gesange zu behandeln sei, werden dem Schüler durch die Beantwortung folgender drei, sich von selbst ergebender Fragen klar werden:

1. Warum muß die Melodie des zweiten einfachen Rhythmus fallen, wenn dieselbe im ersten einfachen Rhythmus steigt, und umgekehrt?*)

*) Abweichungen von der gewöhnlichen Erscheinung gehören in die Besprechung mit fähigen und denkenden Schülern.

2. Wann ist der erste einfache Rhythmus piano, und wann forte zu beginnen, und warum?
3. Wann ist der erste oder der zweite einfache Rhythmus mit bewegterem Tempo zu nehmen, und warum?

Wie der Lehrer hier und in allen ähnlichen Fällen zu verfahren hat, möge er aus folgenden Erörterungen über das vorstehende Lied ersehen, die Lehrer und Schüler gemeinschaftlich in Fragen und Antworten zu pflegen haben.

ad 1. Der Rhythmus wird durch Hebung und Senkung der Stimme hervorgehoben. Hebung des Tones verlangt aufsteigende, Senkung des Tones aber abwärts steigende Tonreihen. Das erste Glied hat eine Senkung, wenn dasselbe die größere sprachliche und somit auch die größere musikalische Bedeutung hat. Da die Senkung die absteigende Tonreihe beansprucht, so hat in solchem Falle das erste Glied diese absteigende und das zweite Glied dann als Gegensatz die aufsteigende Tonreihe.

ad 2. Rhythmus I ist piano, Rhythmus II demnach als tonlischer Gegensatz forte. Der stärkere oder schwächere Grad der Tonstärke im Rhythmus I richtet sich nach der größeren oder geringeren Bedeutung desselben, und die Bedeutung hängt von der absoluten oder relativen Wichtigkeit des Inhaltes ab. In den beiden einfachen Rhythmen „Vögelein im Tannenwald pfeifet so hell" ist das erste Glied „Vögelein im Tannenwald" forte zu singen, wenn man ganz besonders auf das Vögelein im Tannenwald hindeuten und ausdrücken will, daß gerade d i e s e s Vögelein, und durchaus kein anderes, so hell pfeift; Rhythmus II wäre dann als Gegensatz piano zu singen. Es wird aber Rhthmus II forte zu singen sein, wenn man besonderes Gewicht auf „pfeifet so hell" legen und zugleich der musikalischen Analogie mit dem Hellpfeipfeifen genügen will; dann ist Rhythmus I piano zu singen. Die letztere Art der Behandlung ist die logische. Zu Gunsten dieser Logik ist aber von dem früher aufgestellten Gesetze abgewichen: Aufsteigende Tonreihen singe crescendo. Wie löst sich der Widerspruch? Die Abweichung beruht nur auf Schein. Denn die aufsteigende Tonreihe des Rhythmus I wird immer mit gesteigerter Tonstärke gesungen, mit dem Unterschiede, daß diese Tonstärke nicht den Grad der Stärke erreicht, den der Rhythmus II in dem decrescendo seiner absteigenden Tonreihen auszudrücken hat. Der letzte Ton der ersten Tonreihe muß demnach eine größere Tonstärke offenbaren, als der erste Ton derselben Reihe; derselbe erreicht aber nicht den Stärkegrad des ersten Tones der zweiten Tonreihe, vielmehr steht er hinsichtlich der Tonstärke auf derselben Stufe, als z. B. der letzte, oder der vorletzte, oder irgend ein Ton in der l e t z t e n Hälfte der absteigenden Tonreihe.

ad 3. Das Tempo der Rhythmen richtet sich lediglich nach der Schnelligkeit, mit welcher der Singende den Hörer auf den im Texte erwähnten Gegenstand hinweisen will. In unserm Texte „Vögelein im Tannenwald" ist eine gewisse Hast aus dem ersten Gliede heraus leicht nachzuweisen:

Das Vögelein pfeipft; es könnte bald zu pfeifen aufhören, und dann wäre das helle Pfeifen verschollen, ohne daß irgend Jemand es vernommen und sich an dem Tone ergötzt hätte. Schnell, ohne Säumen, muß die Aufmerksamkeit auf das Vöglein gerichtet werden, drum ein schnelleres Tempo in Rhythmus I. Man hört das Vöglein; es pfeift so hell und schön, daß man wünscht, dieses Pfeifen möge recht lange dauern; man schmiegt sich im Geiste fest an diese Töne an; man mag sich so leicht nicht davon trennen: daher als Gegensatz das langsamere Tempo in Rhythmus II.

Solche und ähnliche Erörterungen stellt man bei ähnlichen Liedern an, und wenn diese Auseinandersetzungen mit Nachdenken und Lebendigkeit geschehen, wird man überrascht sein, mit welchem Interesse dieselben von den Schülern aufgenommen werden. Ein Weiteres über Rhythmus wird das Kapitel „Lied und Choral“ bringen.

Zwölftes Kapitel.

Stimmarten.

Lection 2. IV.

Die Stimmen der Menschen zerfallen in weibliche und männliche. Die ersteren sind Diskant oder Sopran und Alt, die letztern Tenor und Baß. Man täuscht sich, wenn man den Unterschied dieser Stimmarten nach der Höhe oder Tiefe der einzelnen Stimmen bemessen will, und der Lehrer, der z. B. alle hochliegenden Mädchenstimmen in die Kategorie „Diskant“ und alle tiefliegenden in die des Alt einzwängen möchte, thut bei der Vertheilung der Stimmen auf den einfachen und doppelten Chor arge Mißgriffe. Bassisten können oft recht hoch singen und sind nichts desto weniger Tenoristen, und Tenoristen singen oft recht tief und sind nichts desto weniger Bassisten. Oftmals reichen Altstimmen weiter hinauf, als Sopranstimmen, und diese wieder in die tiefen Regionen der Altstimmen hinein; eben so reichen Baßstimmen oftmals weit in die Sphäre des Tenors hinein, obwohl Tenore selten oder fast nie in die tiefere Sphäre des Basses hinabreichen. Tiefliegende Sopranstimmen pflegt man mit dem Namen „Mezzo-Sopran,“ sehr tiefliegende Altstimmen mit dem Namen „Contre-Alt,“ und sehr hochliegende Baßstimmen mit dem Namen „Baryton“ zu bezeichnen. Der wahre Unterschied zwischen den verschiedenen Stimmarten liegt einzig und allein in der denselben eigenthümlichen Klangfarbe (Tonfarbe, Timbre). Will man zu einem sichern Resultate bei Beurtheilung der Stimmen gelangen, so lasse man ein und dasselbe Intervall, am besten ein höheres, von den zu prüfenden einzelnen Stimmen angeben; etwaige Zweifel werden dann bald schwinden, vorausgesetzt, daß der Lehrer das Eigenthümliche in der Klangfarbe jeder Stimmart

zu erkennen im Stande ist. Reinheit und Fülle des Timbre (Metall) ist eine Eigenschaft ersten Grades, freilich einzig und allein Naturgabe.

Baß beruht auf dem entschiedenen Uebergewicht der Bruststimme,
Sopran auf dem entschiedenen Uebergewicht der Falsetstimme.
Bei Tenor tritt zur Bruststimme die Kopfstimme,
bei Alt zur Kopfstimme die Bruststimme ergänzend hinzu.

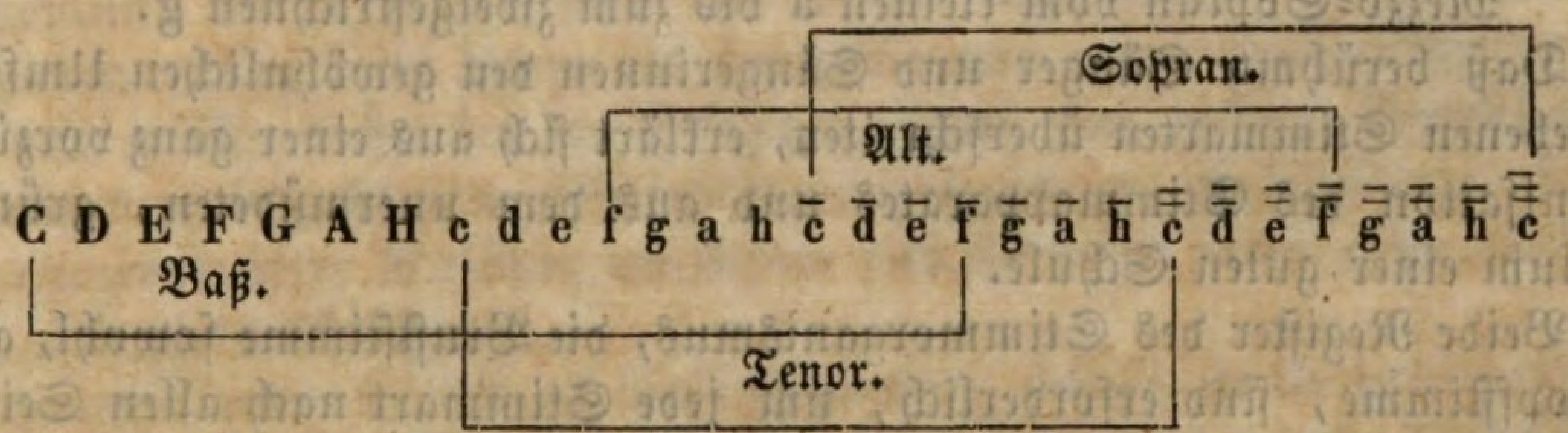
Alle übrigen Stimmarten sind Uebergänge unvollendet gebliebener Individualitäten.

Baryton *) ist das Unentschiedene des Timbre zwischen Baß und Tenor,
Mezzo-Sopran das Unentschiedene des Timbre zwischen Alt und Sopran.

Der Klangunterschied der Stimme hängt wahrscheinlich von einer feinen Ausbildung der Stimmbänder und einer glücklichen Organisation der resonirenden Wände ab, in ähnlicher Art wie z. B. der Orgelton von dem Material und dessen Bearbeitung abhängig ist.

Der Umfang der verschiedenen Stimmarten läßt sich nach einer der folgenden drei Darstellungen am besten veranschaulichen:

I.

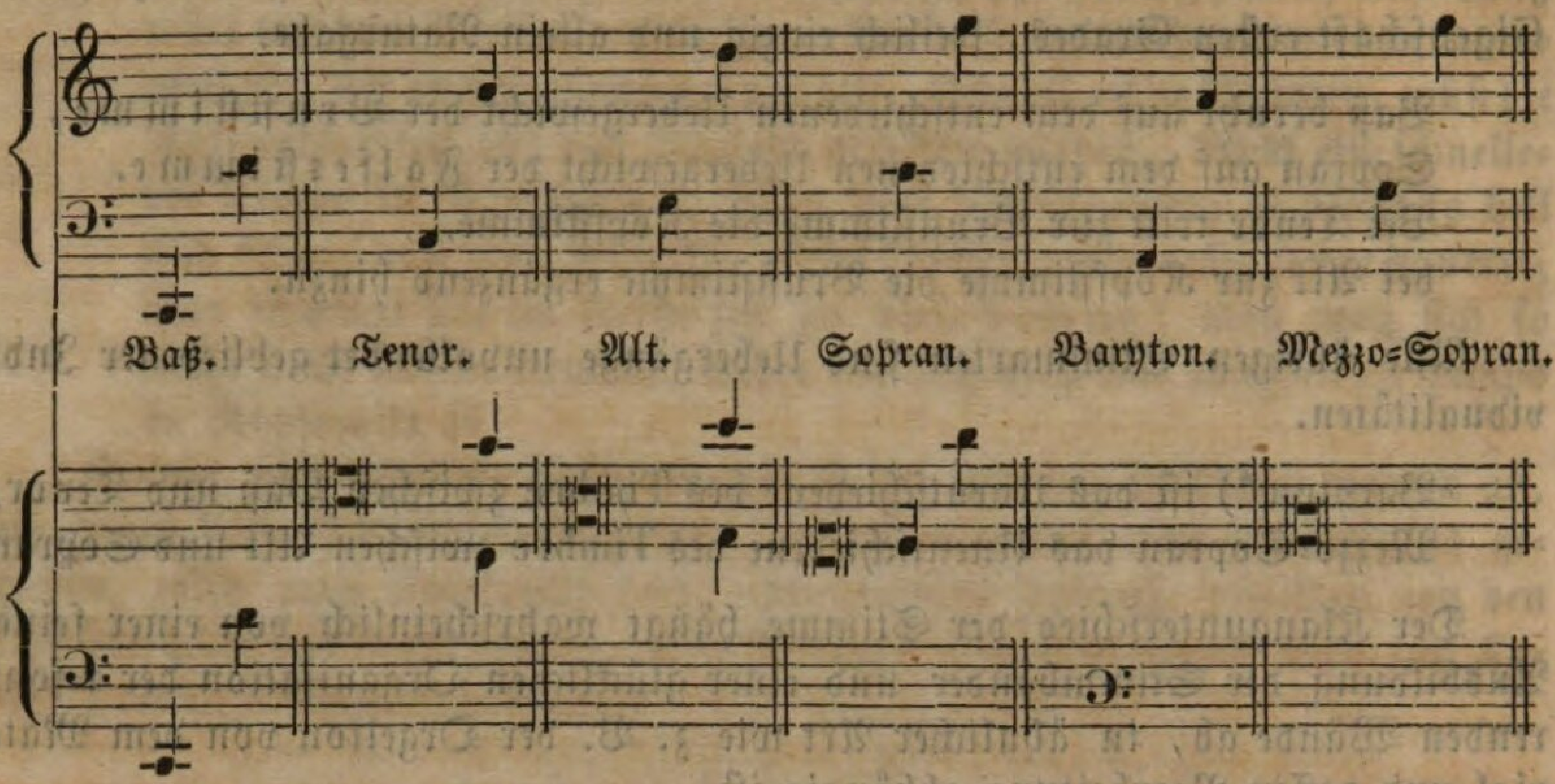


II.



*) Baryton, eine in Frankreich beliebte Stimmart.

III.



Baß reicht vom großen C bis zum eingestrichnen d,
Tenor vom kleinen c bis zum eingestrichnen g,
Alt vom kleinen g bis zum zweigestrichnen d,
Sopran vom eingestrichnen c bis zum zweigestrichnen g,
Baryton vom großen A bis zum eingestrichnen f,
Mezzo=Sopran vom kleinen a bis zum zweigestrichnen g.

Daß berühmte Sänger und Sängerinnen den gewöhnlichen Umfang der angegebenen Stimmarten überschreiten, erklärt sich aus einer ganz vorzüglichen Organisation des Stimmapparates und aus dem unermüdeten, gründlichen Studium einer guten Schule.

Beide Register des Stimmorganismus, die Bruststimme sowohl, als auch die Kopfstimme, sind erforderlich, um jede Stimmart nach allen Seiten hin zur Geltung zu bringen. Der Gesanglehrer muß vor allen Dingen wissen,

1. welches das Intervall sei, auf dem der Uebergang von dem Brustton in den Falsetton geschehen müsse, und
2. wie der Brustton und der Falsetton cultivirt werden müsse, damit sich beide ohne wesentliche Abweichung im Toncharakter vereinigen können.

Im Allgemeinen beginnt
Baß das Falset in g,
Baryton in $\bar{\text{e}}$,
Tenor in $\bar{\text{f}}$,
Alt in $\bar{\text{g}}$,
Mezzo=Sopran in $\bar{\bar{\text{e}}}$.

Baß und Alt bilden den Uebergang vom Brustton zum Falset am schwersten; darum muß auf die Ausbildung dieser Stimmarten ganz besondrer Fleiß verwandt werden. Leichter ist der Uebergang bei Tenor, da hier der Klang der Bruststimme dem des Falset verwandt ist. Am leichtesten findet derselbe bei Baryton und Mezzo=Sopran statt; denn da bei diesen die Bruststimmen der tiefern und

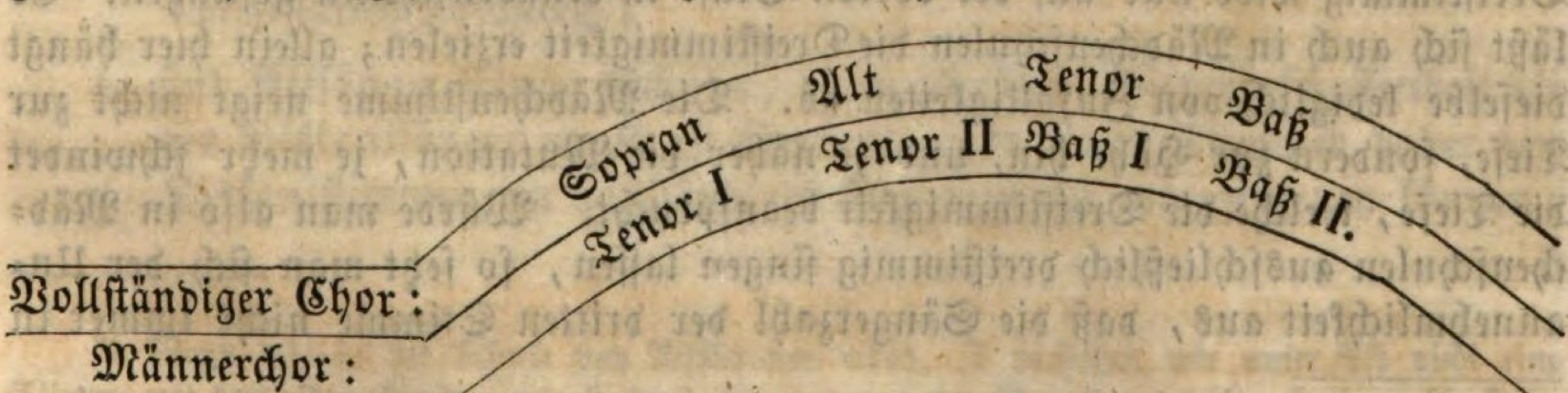
der höhern Stimmart vorhanden, so muß auch die Falsetstimme beider Stimmarten existiren; mithin kann jede dieser einzelnen Stimmarten den größten Theil der denselben zugehörigen Intervalle mit beiden Registern zu gleicher Zeit und fast mit derselben Tonstärke behandeln.

Eine eigenthümliche Erscheinung bietet der Sopran in der sogenannten *Mittelstimme*. Dieselbe ist das Stimmregister, welches von dem Brustton und dem Falsettone der betreffenden Stimmart umgrenzt wird. Alle Töne von $\bar{g}$ bis zum $\bar{\bar{f}}$ haben den diese Mittelstimme charakterisirenden Tonanstrich, der erst mit $\bar{\bar{g}}$ verschwindet und in den reinen Falsetton übertritt.

Durch Vereinigung der einzelnen Stimmarten zum *Chore* gestaltet sich der Gesang zu einem lebendigen Körper, dessen Seele die Melodie, dessen Fülle und Kraft die Harmonie und dessen innerster Lebensnerv der Rhythmus ist. Der *Frauenchor* besteht aus Diskant und Alt, der *Männerchor* aus Tenor und Baß. Der durch alle vier Stimmen gebildete Chor ist der *vollständige Chor*. Zerfällt derselbe durch Theilung der Stimmen Sopran I und II, Alt I und II, Tenor I und II, Baß I und II in zwei besondere Chöre, die jedoch zu einem organisch verketteten Ganzen verbunden sind, so heißt dieser Chor ein *Doppelchor*. Die äußeren Stimmen, d. h. die höchste und die tiefste Stimmart im Chore, heißen *Hauptstimmen*, und die von denselben eingeschlossenen, *Mittel-* oder *Nebenstimmen*. Hauptstimmen sind Sopran, der *Träger der Melodie*, und Baß, das *Fundament der Harmonie*; beide haben als Hauptstimmen einen vorherrschenden Charakter und müssen daher bei der Besetzung durch eine größere Anzahl Sänger ganz besonders bedacht sein. Mittelstimmen dienen zur Ausfüllung; sie haben eine untergeordnetere Stellung im Chore und bedürfen daher einer verhältnißmäßig geringeren Besetzung.

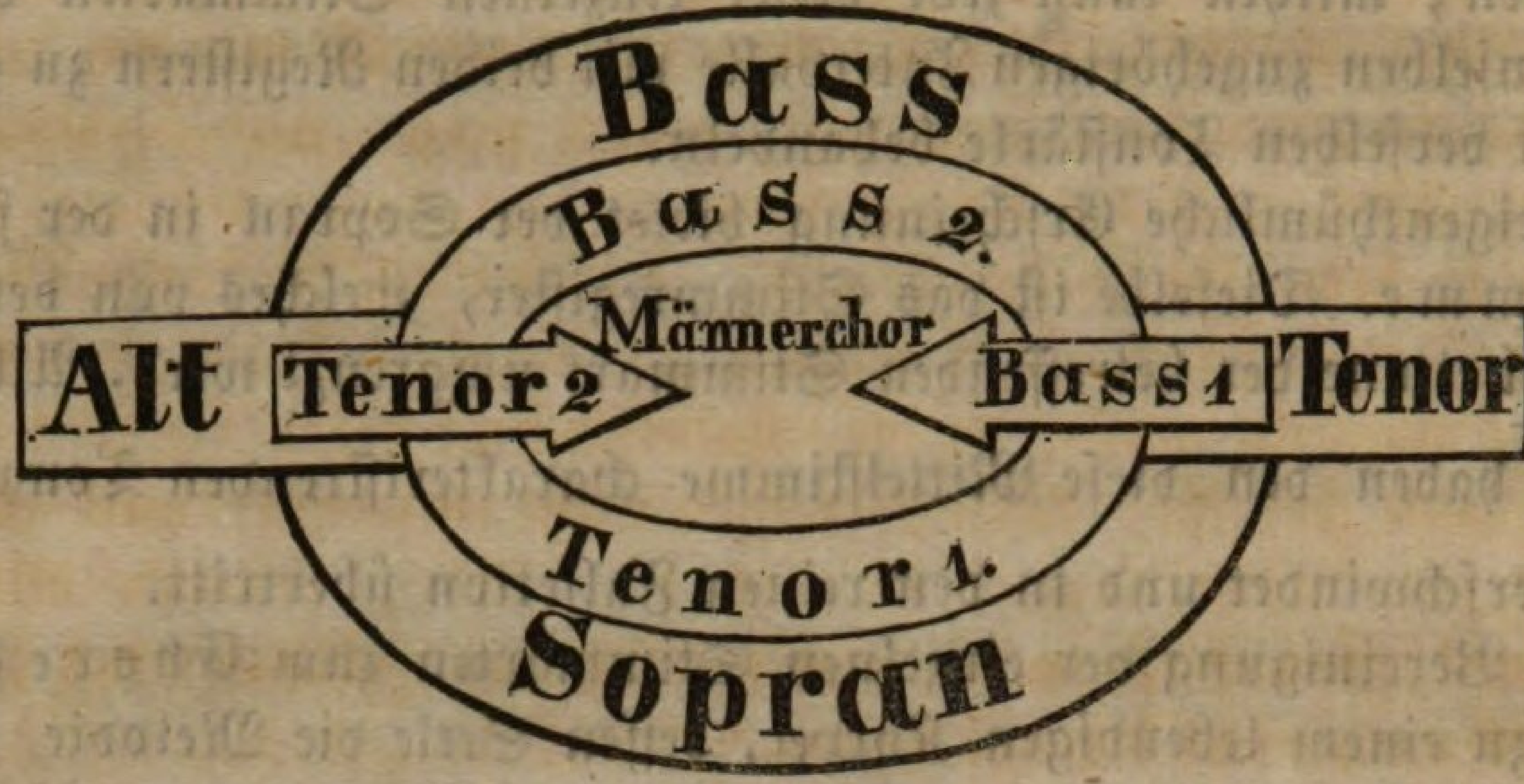
Hauptstimmen werden zu Nebenstimmen, sobald sie in untergeordnetern Akkordintervallen die Harmonie zu repräsentiren haben, und Nebenstimmen werden Hauptstimmen, sobald sie die Hauptmelodie zu tragen haben. Was die Nebenstimmen in solchem Falle an Tonstärke gewinnen, um ihr Uebergewicht zu behaupten, müssen natürlicher Weise die Hauptstimmen an Tonstärke verlieren. Und dieser Punkt ist es vor Allem, den der Dirigent des Chores nicht zu übersehen hat.

Was die Aufstellung eines Sängerchores betrifft, so ist, falls die Sänger in Reihen aufgestellt sind, folgende die beste:



Falls sie hintereinander placirt sind:

Vollständiger Chor:



Die Hauptstimmen stellen sich bogenförmig im Vor- und Hintergrunde auf, und die zwei Mittelstimmen schieben sich von beiden Seiten so zwischen diese Hauptstimmen, daß alle zwei in einer geraden Linie stehen, aber in der Mitte des Chores nicht zusammenstoßen.

Falls sie terassenförmig oder übereinander gestellt sind:

Sopran (Tenor I)			Sopran	Alt
			(Tenor I)	(Tenor II)
Alt (Tenor II)	Tenor (Baß I)	oder:	Tenor	Baß
Baß (Baß II)			(Baß I)	(Baß II)

Den schönsten Effekt verbürgt ein Chor, dessen Sängerzahl nach folgenden Verhältnissen zusammengesetzt ist:

Sopran = vier Stimmen, Alt = zwei St., Tenor = zwei St., Baß = vier Stimmen. Gleiches Verhältniß findet Statt im Männerchor.

Durch Vereinigung von vier einzelnen Stimmen der verschiedenen Stimmarten entsteht das Quartett. Die Aufstellung der vier Einzelstimmen geschieht analog der Choraufstellung. Vereinigung zweier Stimmen bilden das Duett, dreier Stimmen das Terzett. *)

In der Schule haben wir es zu thun mit der Einstimmigkeit, Zweistimmigkeit und Dreistimmigkeit. Einstimmig wird gesungen auf den drei untern Stufen in Mädchenschulen und auf den zwei untern Stufen in Knabenschulen. Zweistimmig wird gesungen auf der obern Stufe der Mädchenschule und auf der mittlern, sowie auf der obern Stufe in Knabenschulen. Dreistimmig wird nur auf der oberen Stufe in Knabenschulen gesungen. Es läßt sich auch in Mädchenschulen die Dreistimmigkeit erzielen; allein hier hängt dieselbe lediglich von Zufälligkeiten ab. Die Mädchenstimme neigt nicht zur Tiefe, sondern zur Höhe hin, und je näher die Mutation, je mehr schwindet die Tiefe, welche die Dreistimmigkeit beansprucht. Würde man also in Mädchenschulen ausschließlich dreistimmig singen lassen, so setzt man sich der Unannehmlichkeit aus, daß die Sängerzahl der dritten Stimme nicht immer in

*) Vereinigung von einzelnen Instrumenten bilden das Duo, Trio, Quatuor, Quintuor, Sextuor, Septuor.

dem richtigen Verhältnisse zu der Zahl der Sänger auf den übrigen Stimmen steht; daß diese wenigen Stimmen dann zu sehr angestrengt und deshalb leiden werden, und daß der dritten Stimme im Vergleich mit den beiden andern Stimmen das proportionale Tongewicht fehlen muß. Für Knaben eignet sich die Dreistimmigkeit, weil die Knabenstimmen von Natur kräftiger in der Tiefe sind, die um so bemerkbarer hervortritt, je näher die Mutationsperiode rückt. Der Fall, daß es auf den obern Stufen der Knabenschulen an der erforderlichen Tonhöhe mangeln müsse, da die Knabenstimme gegen die Zeit des Stimmwechsels an Höhe einbüßt, kann deswegen nicht eintreten, weil einerseits die Mutationsperiode nicht immer in das 14. Jahr, sondern oftmals später fällt, und weil andrerseits in der obern Klasse auch Schüler sich befinden, die das 14. Jahr noch nicht erreicht haben.

Man findet unter der singfähigen Schüleranzahl einer Klasse viel mehr Diskantsänger, als Altsänger. Unter einer Zahl von 48 Schülerinnen sind ungefähr 8, die nicht singen, 34 Diskant- und 6 Altsänger;*) unter einer gleichen Anzahl Knaben ist das Verhältniß der Stimmen zu einander der Quantität nach etwas günstiger. Manche Gesanglehrer halten diese Stimmeintheilung für ein Mißverhältniß, welches sie dadurch auszugleichen suchen, daß sie Alles in die zweite Stimme hineinwerfen, was nur irgend Tiefe der Stimme hat; sie nehmen dabei sogar zu den Schülern ihre Zuflucht, die nichts weiter aufzuweisen haben, als ein paar armselige Töne der tieferen Stimmlage. Die Menge der für den zweistimmigen Gesang nöthigen Sänger ist nach arithmetischen Verhältnissen durchaus nicht zu bemessen, sondern einzig und allein danach zu ordnen, wie die Natur selbst dieselbe in einer zufälligen Schüleranzahl bestimmt hat. Es tritt da freilich oft der Fall ein, daß die Anzahl der Altsingenden gegen die Zahl der Diskantsingenden unverhältnißmäßig gering ist; indeß bringt das der Wirkung des Gesanges selbst nicht den geringsten Nachtheil, denn

1. muß der Alt, meist Nebenstimme, dem Diskant, als Hauptstimme, an Tonstärke stets untergeordnet sein;
2. muß der Alt als harmonisches Element dem Diskant, als melodischem Elemente, an Tonkraft immer unterlegen sein;
3. gewinnt nach einem ästhetischen Gesetze die Melodie, wenn sich ihr die Harmonie (der Alt) in verhältnißmäßig weicheren und schwächeren Tongestalten anschließt;
4. sind Altsänger häufig Schüler, deren physische Körperbeschaffenheit die der Diskantsänger an Kraft überragt, und deren Stimmen daher den Diskantstimmen ein vollständiges Gegengewicht entgegensetzen können;

---

*) Wenn wir in der Schule von Altstimmen reden, so verstehen wir unter Alt nicht eine Stimme mit demselben Timbre, wie sie diese Stimme nach der Mutation erhält, sondern die Knaben- und Mädchenstimmen, welche einen ähnlichen Charakter haben, wie ihn die Altstimme der Erwachsenen offenbart.

5. haben die Stimmen der Altsänger meist alle die entsprechende Tonstärke, während dieses Verhältniß der Tonstärke oftmals den Diskantsängern fehlt. Die Stimme der Altsänger verhält sich zu der von Diskantsängern gewöhnlich wie 3 : 1;

6. hat unter der großen Anzahl von Diskantsängern der bei weitem geringste Theil die Erfordernisse eines guten Diskantes; die größere Anzahl dieser Stimmen ist noch zu jugendlich und dient nur zur Ausfüllung im Chore. Wären jedoch die Diskantstimmen wirklich den Altstimmen an Kraft überlegen, so bleibt es doch stets die Aufgabe des Lehrers, die Tonstärke des Diskantes der Tonstärke des Altes anzupassen und beide auf diese Weise zu einer ästhetischen Wirkung zu verschmelzen.

Der Begriff „Hauptstimme und Nebenstimme" in seiner Anwendung als erste und zweite Stimme oder als Diskant und Alt giebt Schülern oftmals Anlaß zu ganz verkehrten Vorstellungen und Folgerungen. Es ist nämlich eine bekannte Erfahrung, daß Schüler den Diskant gern singen, aber mit einem gewissen Widerstreben die Altpartie oder was dasselbe ist, die zweite Stimme übernehmen, weil sie in dem Wahne sind, die Diskantisten seien vor ihnen bevorzugt, da diese die Hauptstimme, und sie nur die Nebenstimme zu singen hätten. Man lasse sich auf eine Erörterung des Begriffs „Haupt- und Nebenstimme" erst ein, nachdem die Schüler eingesehen, daß die Natur selbst den Unterschied aufgestellt, indem sie dem einen Stimmapparate einen größeren Umfang verlieh, als dem anderen, und daß die Stimme mit dem größesten Tonumfange besonders in die Höhe hinauf am leichtesten die Melodie zu überwinden vermag. Um die Schüler auf praktischem Wege hier zur Einsicht zu führen, sind auf der Stufe III des Cursus, wo die Zweistimmigkeit vorbereitet wird, Kanons und Lieder gewählt, deren Melodien die Tonhöhe des Altes nicht übersteigen. An beiden Arten der Tonstücke tritt die Selbstständigkeit jeder einzelnen Stimmart klar zu Tage, und jeder Schüler begreift leicht, wie besonders in den Kanons jede Stimme Hauptstimme sein muß. Darauf wähle man Lieder aus, deren Melodie die natürliche Höhe der Altstimme übersteigt. Ohne Schwierigkeit erkennt hier der Altsänger, wie es ihm Mühe macht, jene Höhe zu überwinden, und wie er selbst, wenn er nach großer Anstrengung diese Höhe wirklich erreicht haben sollte, doch mit seinem Gesange nicht die Wirkung erzielen kann, die der Sopran mit Leichtigkeit hervorzubringen fähig ist. Bald wird dann die Ansicht gewonnen sein, daß der Diskant die Melodie, also die Hauptstimme zu singen habe; daß sich die verschiedenen Stimmarten zur Zweistimmigkeit verbinden und gemeinsam, als Melodie und Harmonie, den mehrstimmigen Kunstgesang pflegen müssen, wobei dann dem Alte die Intervalle der Harmonie zu Theil werden.

Die Zweistimmigkeit auf der Stufe III Lection 7 ist nur eine scheinbare, d. h. sie ist eine Zweistimmigkeit, die sich nicht auf den wirklichen Unterschied von Diskant und Alt gründet, denn diesen Unterschied läßt die Natur erst auf der oberen Stufe bestimmter hervortreten, nachdem die Körperentwicke-

lung einen kräftigeren Aufschwung genommen; vielmehr besteht die Zweistimmigkeit hier in nichts anderem, als in dem wechselseitigen Austausch von Intervallen und Melodien, die unter einander in harmonischer Verwandtschaft stehen und das Bereich des Tonumfanges der gesangfähigen Stimme dieser Stufe nicht überschreiten. Es sind aber alle Uebungen dieser scheinbaren Zweistimmigkeit für die wahre Mehrstimmigkeit der nächst höheren Stufe unerläßlich, sofern sie den Schülern Sicherheit und Selbstständigkeit im Gesange geben und vor allem sein Ohr an das neu eintretende harmonische Moment gewöhnen, das den nicht in dieser Weise vorbereiteten Schülern zu große Schwierigkeiten bereiten würde. Die hier vorzunehmenden Uebungen sind durchgängig praktischer Art; denn vorzugsweise durch Singen und Singenhören ist das Ohr an die hinzutretende Harmonie zu gewöhnen. Die in der Lection 3. 4. Stufe III enthaltenden Studien geben hier den nöthigen musikalischen Stoff. Die Intervallenhöhe in den Melodien der einzelnen Stimmen muß ohne Violine von den Schülern selbstständig gefunden und angegeben, überall gewahrt und mit Sicherheit besonders in der zweiten Stimme gegen die überlegene höhere Stimme fortgeführt werden. Die Klasse ist in zwei Hälften getheilt, und jede Klassenhälfte muß im Laufe der Lectionen auch jede einzelne der beiden Stimmen zu singen wissen. Die praktischen Uebungen werden so lange fortgesetzt, bis das Gehör an die Harmonie der Zweistimmigkeit so gewöhnt worden, daß der Schüler selbst fähig ist, zu irgend einer leicht sangbaren Melodie die zweite Stimme von selbst, und zwar ohne vorliegende Noten zu singen. Dieser Fall muß eingetreten sein, wenn der Kursus der III. Stufe beendigt ist und der nächst höhere beginnt. Dann tritt auf Grund der jugendlichen Stimmregister die von der Natur gebotene wirkliche Zweistimmigkeit ein, und der Schüler wird sich derselben nun in so weit bewußt, daß er lernt,

1) welche Intervalle denn eigentlich die Zweistimmigkeit bewirken, und

2) auf welche Weise irgend einer Melodie die zweite Stimme gegeben werden könne?

Es wird der Gesangunterricht Stufe IV. Lection 2. wieder ein wissenschaftlicher oder Denk-Unterricht, dem sich schriftliche Uebungen zur Beförderung klarer Einsicht unmittelbar anschließen.

Die Zweistimmigkeit, so wie die Mehrstimmigkeit überhaupt, beruht auf dem Akkorde. Die dem Wesen des Akkordes entsprechende Mehrstimmigkeit ist die Vierstimmigkeit, weil in derselben alle Intervalle des Drei- und Vierklanges ohne Beschränkung zur Geltung kommen.*) Dreistimmigkeit

---

*) Obwohl von unsern Schulen die Vierstimmigkeit ausgeschlossen bleibt, so müssen doch die Schüler einen Begriff von der Eintheilung und dem Wesen der Akkorde erhalten, damit sie begreifen, daß auch in der abstrakten Musik Nichts vom Zufall, sondern Alles von gewissen Grundgesetzen abhängig ist. Dadurch, so wie durch ähnliche Auseinandersetzungen, wird dem Vorurtheil so vieler sonst gebildeter Leute entgegengearbeitet, bei der Musik könne man sich Nichts denken; Musik sei lediglich Geschmacksache; Jeder müsse dieselbe nach dem Eindruck beurtheilen, den sie gerade auf ihn mache; es sei Thorheit, wenn man behaupten wolle, in der Musik sei irgend ein Gedanke enthalten. Theoretische Gründlichkeit in der Auseinandersetzung der beiden Akkordarten ist hier

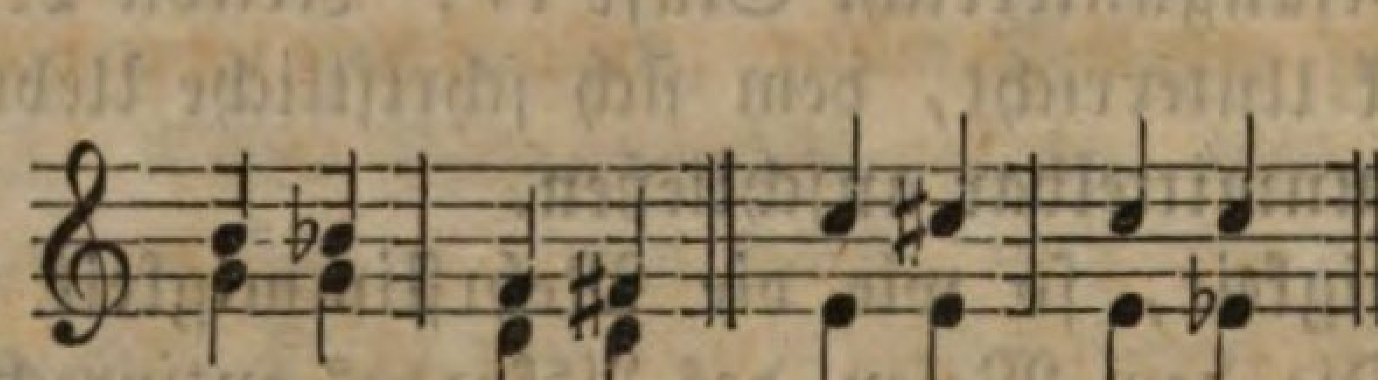
entsteht aus der Vierstimmigkeit durch Auslassung gewisser, weniger wesentlicher Intervalle des Akkordes. Zweistimmigkeit erfordert die charakteristischen Intervalle des Akkordes, d. h. die Intervalle, die jedem Akkorde den ihm specifischen Klang geben, oder die Intervalle, ohne welche der Akkord den ihm von Natur verliehenen Charakter einbüßen würde. Weniger wesentliche Intervalle im Dreiklange sind 1. die Oktave und 2. die Quinte; wesentliche 1. die Prime, und 2. die Terz. Nimmt man dem Dur- oder dem Moll-Dreiklange eins oder beide der weniger wesentlichen Intervalle, so wird man den Charakter der Akkorde doch nicht verkennen; nimmt man denselben eins der wesentlichen Intervalle, so bleibt man über den Charakter des Akkordes in Zweifel, bei Auslassung der Prime weniger, bei Auslassung der Terz gänzlich. Die Intervalle des Dreiklanges sind wohltönende (konsonirende) Intervalle, weil sie das Ohr angenehm berühren. Zu den konsonirenden Intervallen sind auch Quarte und Sexte zu rechnen, weil erstere als umgekehrte Quinte und letztere als umgekehrte Terz angesehen werden muß.



Die Intervalle Sekunde und Septime sind übelklingende (dissonirende) Intervalle, weil sie das Ohr unangenehm berühren. Prime, Quinte und Oktave nennt man vollkommene Konsonanzen, weil sie durch Erhöhung oder Erniedrigung ihren konsonirenden Charakter auf der Stelle verlieren:



Terz und Sexte sind unvollkommene Konsonanzen, weil sie den Charakter der Konsonanz behalten, selbst wenn sie erhöhet oder erniedrigt werden:



übel angebracht; es genügt in dieser Sphäre vollkommen, an einem oder mehreren Beispielen den Unterschied derselben klar zu machen.



Ein Mehreres darüber gehört in den Privatunterricht.

Wenn sich vollkommen konsonirende Intervalle häufen, so bringen sie eine der Konsonanz entgegengesetzte Wirkung hervor, daher die unmittelbare Aufeinanderfolge solcher Intervalle durch ein Gesetz der Aesthetik verboten ist. Die vollkommen konsonirenden Intervalle dienen der Zweistimmigkeit im Allgemeinen wenig; sie sind nur ausnahmsweise oder zufällig, nie aber mehrere Male hintereinander anzuwenden. Die Aufeinanderfolge der unvollkommnen Konsonanzen kann unter allen Umständen stattlhaben. Die ästhetische Wirkung dieser Intervalle wird durch unmittelbare Aufeinanderfolge nicht geschwächt, sondern verstärkt. Es sind die Intervalle, welche der Zweistimmigkeit im engsten Sinne des Wortes zugehören, sofern sie dem zweistimmigen Gesange den demselben eigenthümlichen konsonirenden Toncharakter geben und durch die Flexibilität, der sie mittels Erhöhung und Erniedrigung zugänglich sind, der Melodie immer und überall als harmonische Grundlage unterzufügen sind. Daher nehmen Terzen und Sexten im zweistimmigen Satze die Hauptrolle ein, und da die Terz das charakterischste Intervall des Akkordes ist und der Akkord der Haupttonart allein nur für tauglich gehalten wird, irgend ein Tonstück zu schließen, so ist auch die Terz als erster Repräsentant des Akkordes, sowie deren Umkehrung, die Sexte, ausschließlich berechtigt, den Schluß im zweistimmigen Satze zu bilden, vorausgesetzt, daß nicht beide Stimmen in einem und demselben Schlußtone zusammentreffen. Zweistimmigkeit wird demnach am natürlichsten auf dreierlei Weise erzielt:

1. durch Terzen,

2. durch Terzen und Sexten,

3. durch Terzen, Sexten und dazwischen gestreute Quinten.

Ausschließlich sind die Sexten im zweistimmigen Satze nicht gut anzuwenden, weil sie einen nicht unbedeutenden Tonumfang haben, in Folge dessen sie die Grenzen der einzelnen Stimmarten bald überschreiten würden. Die hier anzustellenden schriftlichen Uebungen sollen den Schüler befähigen 1. *die betreffenden Konsonanzen in*, und 2. *die zweite Stimme zu einer gegebenen Melodie zu suchen.* In Bezug auf Punkt 1 sind folgende schriftliche Aufgaben zu lösen: *Es ist eine bestimmte Melodie gegeben:*

I. { a Suche zu jedem einzelnen Tone die große Terz.
  b Drehe diese Terzen um (kleine Sexte).

II. { a Suche zu jedem einzelnen Tone die kleine Terz.
  b Drehe diese Terze um (große Sexte).

III. { a Suche zu jedem einzelnen Tone die große Sexte.
  b Drehe diese Sexten um (kleine Terz).

IV. { a Suche zu jedem einzelnen Tone die kleine Sexte.
  b Drehe diese Sexten um (große Terz).

V. { a Suche zu jedem einzelnen Tone die Quinte.
  b Drehe diese Quinten um.

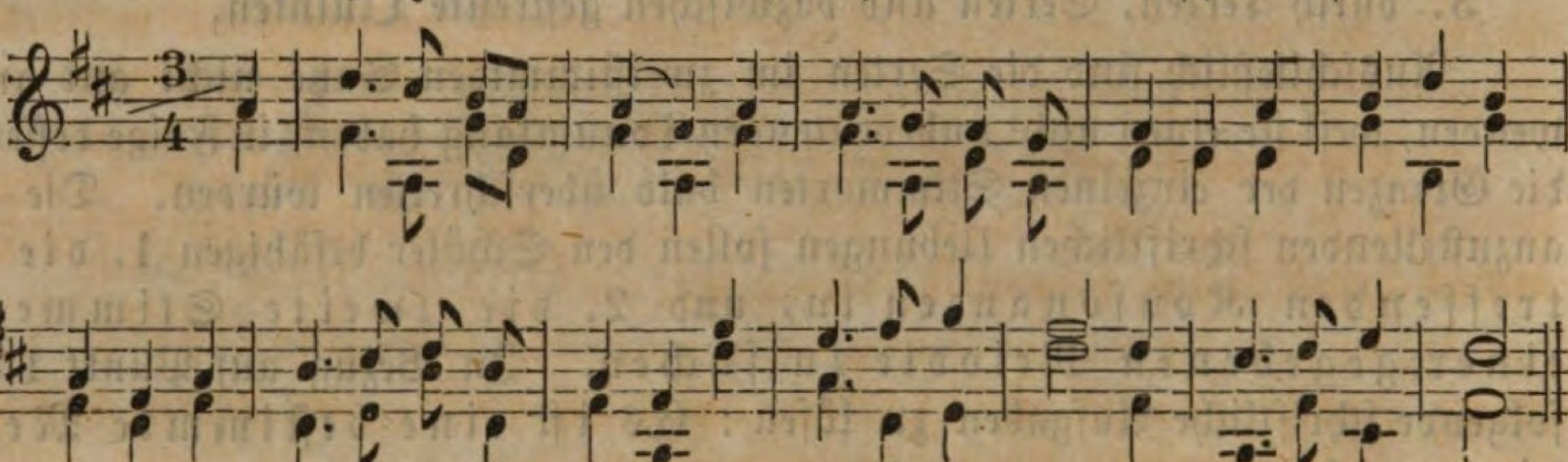
Es ist eine leichte, sangbare Melodie gegeben:

1. Setze dazu die zweite Stimme in Terzen,

2. in Terzen und Sexten,
3. in Terzen und Sexten mit eingestreuten Quinten.

Mit den letzten drei Uebungen sind dann wieder praktische Gesangübungen zu verbinden. Es versteht sich von selbst, daß der Schüler unter des Lehrers specieller Anleitung nun beim Setzen der zweiten Stimme urtheilen lerne, welchem Intervall in diesem oder jenem Falle der Vorzug zu geben; welches den besten Eindruck hervorrufe; welches nach logischen Gesetzen anzuwenden u. s. w. So bildet sich das musikalische Gehör weiter aus, und der Schüler wird unterscheiden lernen, welches von mehreren zweistimmigen Tonstücken gute, sangbare und schöne Harmonienfolgen enthalte, und welches nicht. Die Sangbarkeit der zweiten Stimme hängt großentheils von der Sangbarkeit der ersten Stimme oder der Melodie ab. So wie durch die stufenweise, natürliche Fortschreitung, sofern sie auf Tonleiter- oder auf die einfachste Akkordintervallen-Folge begründet ist, die wahrhafte Sangbarkeit der Hauptmelodie bedingt ist, eben so ist es der Fall mit der zweiten Stimme. Es folgt daraus, daß der Intervallengang der zweiten Stimme dem der Hauptmelodie an Natürlichkeit nicht nachstehen dürfe, daß derselbe vielmehr eine Melodie darstellen müsse, die in ihrer Art eben so sangbar sei, als die Melodie der ersten Stimme. Beim Setzen einer zweiten Stimme hat man sich demnach vorzugsweise 1. von der natürlichen sekundenweisen Stufenfolge, und 2. von der natürlichen sprungweisen Folge der Stammakkordintervalle leiten zu lassen und Abweichungen davon nur aus wesentlichen Gründen zu erlauben. Der Schüler möge danach beurtheilen, welcher von folgenden beiden Tonsätzen der natürlichere und bessere sei:

I.



II.



Als Kriterium für die Beurtheilung des zweistimmigen Tonsatzes wird der Schüler aus dem praktischen Beispiele bald die allgemeine Regel abstrahiren lernen: Diejenigen zweistimmigen Lieder sind die sangbarsten und besten, bei denen sowohl die erste, als auch die zweite

Stimme eine stufenweise, natürliche, sangbare Melodie bilden.

Hat der Schüler der oberen Stufe gelernt, der zweiten Stimme eine sangbare Melodie zu geben, so muß er, und das sollte nach dieser Seite hin das Gesangsziel jeder höheren Schule sein, dahin kommen, irgend eine gehörte Melodie möglicher Weise mit dem Gedächtnisse festzuhalten, dieselbe augenblicklich in Noten aufzuschreiben und dann die harmonischen Intervalle dazu zu setzen, oder falls er musikalische Anlage hat, auch wohl selbstständig ein zweistimmiges Lied zu produciren und aufzuzeichnen. Weiter hat die Schule nicht zu gehen. Der dreistimmige Satz gehört nicht mehr in ihr Bereich, selbst wenn, wie in Knabenschulen, dreistimmig, oder auf höheren, größeren Lehranstalten, vierstimmig gesungen werden sollte.

Oftmals ist die Ansicht ausgesprochen, der zweistimmige Gesang sei etwas höchst Mangelhaftes und Einseitiges und darum von fast gar keiner musikalischen Wirkung. Ein feiner zweistimmiger Gesang ist die beste Widerlegung dieser irrigen Ansicht. Warum ist denn der zweistimmige Gesang oftmals so wirkungslos? Es ließe sich zur Beantwortung dieser Frage eine umfangreiche Abhandlung schreiben; mögen unter den vielen Gründen jedoch hier nur folgende mitgetheilt werden:

1. Der Gesang leidet an Steifheit — an Monotonie — an Detonation — an Unverstand. —
2. Die zweite Stimme hat das Uebergewicht über die erste.
3. Der Tonsatz ist ein unnatürlicher und darum unsangbarer.
4. Die Melodie ist nicht volksthümlich.
5. Der Gesang wird in zu hoher Stimmung ausgeführt.
6. Das Gesangslokal entspricht nicht den Regeln der Akustik.
7. Die Temperatur im Gesangslokale ist nicht die normale, u. s. w.

Es ist durchaus nicht abzusehen, warum der zweistimmige Gesang des ästhetischen Effektes ermangeln soll; denn

1. hat der zweistimmige Gesang die charakteristischen Intervalle des Akkordes, die Intervalle, von denen allein die Wirkung eines jeden Tonsatzes abhängt;
2. bringt der zweistimmige Gesang die verwandten und darum sich gegenseitig ergänzenden Stimmen (Diskant und Alt) in ihrer Originalität zur Geltung;
3. haucht der zweistimmige Gesang die Melodie, die Seele aller Musik, in der reinsten, verständlichsten und edelsten Weise aus, ohne durch Beimischung unwesentlicher und daher untergeordneter harmonischer Zusätze getrübt zu sein;
4. ist der zweistimmige der populärste und darum zur allgemeinen Volksbildung der geeignetste. (Nie singt das Volk aus eigenem Antriebe drei- oder vierstimmig, wohl aber zweistimmig. Trifft es zu irgend einer Melodie nicht instinktmäßig die zweite Stimme, so wird diese Melodie niemals Volksweise werden können);
5. vermögen sich im zweistimmigen Gesange die musikalischen Indivi-

dualitäten am schönsten zu entfalten und die Empfindungen sich am getreuesten und lautersten abzuspiegeln.

Auf der Stufe, welche die Zweistimmigkeit vorbereitet, ist dem Lehrer anzurathen, den Tonumfang jedes Schülers kennen zu lernen, sowie denselben von Zeit zu Zeit zu prüfen. Er gewinnt auf diese Weise eine leichtere Uebersicht über die ihm zu Gebote stehenden musikalischen Kräfte und hat später, wenn die eigentliche Zweistimmigkeit eintritt, ein leichtes Arrangement. Zu dem Zwecke mag er sich ein Verzeichniß nach folgendem bekannten Schema anfertigen:

Verzeichniß der gesangfähigen Schüler (Schülerinnen).

Nr.	Namen der Schüler	Alter	Die Stimme			Gehör	Abwesenheit	Bemerkungen.
			Umfang	Gattung	Klang			
1.	N. N.	12	$\bar{c}$ bis $\bar{\bar{e}}$	Diskant	schwach	ziemlich	2 Stunden	Ton voller geworden
2.	P. P.	13	h „ $\bar{\bar{d}}$	Diskant	voll	gut	3 Stunden	1 Ton an Höhe gewonnen
3.	D. D.	14	g „ $\bar{\bar{c}}$	Alt	belegt	recht gut	—	1 Ton in der Tiefe verloren.

Der eigentlich zweistimmige Chor*) hat sich am besten so aufzustellen: Voran der Alt, dahinter der Diskant. Gründe für diese Stellung sind zwei:

1. Der Alt hat seiner Natur nach etwas so Angenehmes, Sonores, Metallreiches und dabei Weiches, daß dem Zuhörer dieser Reiz leicht entgeht, wenn die Altstimme durch Entferntsein vom Hörer verdeckt wird.
2. Der Diskant dringt seiner Natur nach hinlänglich durch, ja er entwickelt aus der Ferne eine verhältmäßig größere Resonanz und erscheint darum lieblicher und anmuthiger.

Der dreistimmige Chor stellt sich auf in dieser Weise: Voran zweite Stimme, zuletzt die dritte, und zwischen beiden die erste Stimme.

Gründe dafür:

---

*) Bei jeder Choraufstellung spielt die Bogenform eine Hauptrolle, weßhalb sie unter allen Umständen berücksichtigt werden muß. Und wenn ich hier die Stellung der einzelnen Stimmarten durch „vorn — dahinter" 2c. bezeichne, so will ich damit nicht sagen, daß man die Stimmen nun ohne Weiteres, als vereinzelte Stimmen, ihren Platz einnehmen lassen und streng von der andern Stimmart absondern soll, sondern ich setze voraus, daß der Dirigirende durch Herauskehrung der Bogenform diese verschiedenen Stimmen in ihrer Hauptstellung so ineinander zu verflechten wisse, daß der Gesangseffekt dadurch verbürgt sei. Danach hat z. B. der zweistimmige Chor diese Stellung:

Sopran Sopran Sopran
Alt

1. Die natürliche Schärfe des Knabendiskantes, wie er in der ersten Stimme vertreten ist, wird durch zwei einschließende Stimmen gemildert.
2. Die zweite Stimme weist diejenigen Intervalle auf, welche durch einen milderen Toncharakter die äußeren, die höhere und tiefere Knabenstimme vortheilhaft assimiliren und dem Hörer weniger auffallen.
3. Die dritte Stimme enthält Grundtöne, die ihrem Wesen nach weniger Liebliches und Aesthetisches darbieten und deßhalb auf den Hörer nur aus der Ferne her einzuwirken haben.

Es ist bei der Mehrstimmigkeit besonders noch auf dreierlei großes Gewicht zu legen, wenn man nicht selbst, wären auch alle sonst erforderlichen Bedingungen erfüllt, den Effekt des Gesanges verscherzen will:

1. daß man Lieder wähle, die natürliche und fließende Intervallenfortschreitungen haben;
2. daß man beim Beginn des Gesanges die richtige Tonhöhe treffe, und
3. daß die Singenden diese Tonhöhe durch alle Strophen hindurch zu bewahren wissen.

In Bezug auf Punkt 1 möge der Lehrer darauf sehen,

1. daß er sich eine Liedersammlung anschaffe, die Tonsätze mit natürlichen, stufenweisen Intervallenfortschreitungen in den einzelnen Stimmen enthalte;
2. daß er sich hüte, dreistimmige Lieder in zweistimmige durch einseitige Fortlassung irgend einer Stimme zu verwandeln;
3. daß er Lieder mit größeren, oder schnelleren Tonreihen, oder öfteren Akkordsprüngen in der Melodie nicht für die Mehrstimmigkeit auswähle. (So eignen sich z. B. viele Lieder in der Sammlung für Stufe III nicht für Zweistimmigkeit, weßhalb sie auch nicht zweistimmig gegeben sind. Die zweite Stimme ist hier mittels der Violine oder des Piano in begleitender Weise dem Gesange hinzuzufügen.)

In Bezug auf Punkt 2 möge der Lehrer danach sehen,

1) daß er sich eine gute und richtige Stimmgabel halte,*) oder daß er nach

---

*) Einige interessante Notizen über verschiedene Tonhöhe des $\overline{a}$ in den einzelnen Orchestern und Orgeln mögen auf Grund der Allgem. musikalischen Zeitung für die, welche es interessirt, hier mitgetheilt sein:

Das $\overline{a}$ beträgt nach der Orchesterstimmung in Wien:	886,51	einfache Schwingungen à Sec.,
nach einer andern Stimmung daselbst:	890,07	" "
Das Berliner Opernhaus hat Stimmung nach zwei Gabeln:	876,54 und	
	878,38	" "
Das Hamburger Stadttheater nach der Gabel von 1840:	894,82	" "
" 1847:	890,42	" "
Michaeliskirchenorgel in Hamburg, Kammerton vom Jahre 1768:	790,32	" "
Jacobikirchenorgel daselbst, alter Chorton: . .	936,54	" "
In Paris der grand-opera (académie royale): .	864,05	" "

Maßgabe der Stimmen seiner Schüler sich die Tonhöhe dieses oder jenes Intervalles, z. B. des $\overline{a}$, auf irgend einem Instrumente merke;

2. daß er zur Erreichung der normalen Tonhöhe zu transponiren wisse, und

3. daß er sich Stimmführer unter seinen Schülern zu bilden suche. Es ist erstaunlich, wie genau und schnell solche tüchtig eingeschulte Stimmführer fast instinktmäßig die richtige Tonhöhe auch ohne Hülfe des Lehrers zu treffen im Stande sind.

In Bezug auf den Punkt 3 merke man darauf,

1. daß das musikalische Gehör der Schüler ausgebildet werde
   a) durch Vergleichen und Unterscheiden der Intervalle untereinander,
   b) durch schriftliches Wiedergeben von vorgespielten Melodien nach Stufe III, Lection 12;

2. daß der Gesang durchaus rein sei und in dem gemeinschaftlichen Gesange Niemand vor dem Andern herausgehört werde;

3. daß der Lehrer während des Gesanges nie einhelfe; daß vielmehr die Schüler selbstständig den Ton halten lernen.

Uebrigens ist hinsichtlich des Punktes 3 bei der Zweistimmigkeit viel weniger zu fürchten, als bei der Dreistimmigkeit, ein Grund mehr, daß durch die Zweistimmigkeit vollendetere Gesangsresultate zu erzielen sind, als durch die Dreistimmigkeit. Leichter ist diese stets richtige Tonhöhe wieder im vierstimmigen Chor erwachsener ausgebildeter Sänger zu erreichen.

Pariser Conservatorium:	871,34	einfache Schwingungen à Sec.,
Zu Petersburg die italienische Oper:	893,88	" "
Zu Mailand das Theater della Scala: . . .	888,84	" "
Erard'sches aufrechtstehendes Piano aus der Londoner Fabrik:	898.	

Sämmtliche Angaben sind auf eine Temperaturhöhe von 15° Reaumur berechnet. Zwischen $\overline{a}$ von 880 Schwingungen und dem gleichschwebend temperirten $\overline{gis}$ beträgt der Unterschied ungefähr 49, zwischen $\overline{a}$ und $\overline{b}$ ungefähr 52 Schwingungen. Seit dem letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts ist die Stimmung um einen vollen Ton in die Höhe gegangen. Bach's u. Händel's Compositionen wurden zur Zeit ihrer Entstehung um einen ganzen Ton tiefer gespielt. — 880 Schwingungen des $\overline{a}$ wird stets das Passendste sein. Zum Festhalten dieses Tones ist Weber's doppelt complicirte Zungenpfeife am dienlichsten; sie ist indeß schwer anzufertigen. Aber auch sie ist der Temperatur unterworfen. Die Differenz von 10° Reaumur bewirkt einen Unterschied von einer Schwingung. Dann giebt sie auch beim ersten starken Anschlagen einen etwas tieferen und beim Verhallen einen höheren Ton, als das bestimmte $\overline{a}$.

Dreizehntes Kapitel.

Das Lied mit einförmigem Rhythmus, der Choral.

Lection 5. IV.

Aller Gesangunterricht hat wie jeder andere Unterrichtszweig ein Endziel, das beim Abgange der Schüler ins Leben erreicht sein muß. Es ist klar, daß mit diesem Endziele der Schüler einestheils den positiven theoretischen Stoff überwunden hat, den der theor.-prakt. Cursus bis zur höchsten Stufe hinauf vorgeschrieben, anderntheils aber derselbe bei sonst günstiger Körperbeschaffenheit und geistiger Regsamkeit sich die praktische Ausbildung und musikalische Einsicht angeeignet habe, die den ästhetischen Sinn geweckt und sein Gemüth erwärmt hat. Während auf der einen Seite dieses Gesangsziel eine nicht unbedeutende Strecke in die Regionen der Kunst hineinreicht, darf es doch auf der andern Seite die Grenzen der Popularität nicht überschreiten, eine Popularität, die allerdings von der sogenannten künstlerischen Popularität wesentlich unterschieden ist. Der Gesanglehrer hat das Ziel seines Unterrichtes nach diesen beiden Richtungen hin genau abzugrenzen, damit er die musikalischen Kräfte und Leistungen der ihm anvertrauten Schüler nicht unnatürlich anspanne und überbiete, dieselben aber auch nicht unnatürlicher Weise schwäche und unterschätze, das Eine so verderblich, als das Andre. Die richtige Abmarkung des Gesangszieles erzeugt eine gute Mittelbildung, die das Individuum im Allgemeinen einmal vor den gefährlichen Klippen der Selbstgefälligkeit und Sentimentalität, dann aber vor den unheilbringenden Folgen musikalischer Unwissenheit und Gemüthskälte bewahren wird, eine Bildung, die für dargebotene musikalische Genüsse Empfänglichkeit und für Weiterbildung in musikalischen Dingen eine erfreuliche Bereitwilligkeit aufzuweisen hat. Welches ist nun das Gesangsziel in der Schule? Mit einem Worte: „das Lied," das einfache, volksthümliche. Alles was darüber hinausliegt, gehört nicht mehr in das Bereich der Schule, sondern in das Gebiet der Privatstudien. Das Terrain, auf dem sich die Liedform bewegt, soll und kann der Schüler bei seiner Entlassung ins Leben mit Leichtigkeit beherrschen, und deßhalb wird er sich auf demselben so recht wohl fühlen und dasselbe zu seinem eigenen Heile nach jeder Richtung hin auch ferner zu erforschen und auszubeuten bemüht sein. Das Lied enthält die einfachsten und darum ansprechendsten Kunstformen. Schwierigere und complicirtere Kunstformen würden den Schüler mit Scheu erfüllen und ihm vielleicht in dem Gedanken des Unmöglichen die Pflege einer Kunst verleiden, die ja alle Herzen zu gewinnen und zu veredeln bestimmt ist.

Die Lieder lassen sich in folgende zwei Kategorien bringen:

I. Lieder mit einförmigem Rhythmus, und
II. Lieder mit verziertem (figurirtem) Rhythmus.

Zu jenen würden wir unsre heutigen Choräle zählen, weil deren Melo-

dien vorherrschend gleichartige und darum einförmige Tongebilde, z. B. nur Halbe oder nur Viertel enthalten und nur hin und wieder einen augenblicklichen Wechsel zwischen beiden gestatten, zu diesen aber könnten wir alle weltlichen Lieder rechnen, weil deren Melodien größere Mannigfaltigkeit in Einzeltönen und Tonreihen darbieten. In beiden Arten der Lieder erkennen wir einen Gegensatz, der in der menschlichen Natur tief begründet ist, und der deswegen schon die hohe pädagogische Bedeutung dieser Lieder außer Zweifel setzt. In den Liedern mit einförmigem Rhythmus, in den Chorälen, tritt uns nämlich der Ernst, in den Liedern mit verziertem Rhythmus aber, in den weltlichen Liedern, die Heiterkeit, das Naive, das Neckische entgegen. Sind jene die wichtigsten Hebel zur Forderung religiöser Erbauung, so sind diese die Angeln, um die sich das Gemüthliche unschuldiger Genüsse und heiterer Geselligkeit dreht.

Der Choral.

Die Ansicht, daß es nichts Leichteres gebe, als einen Choral zu singen, ist eine weit verbreitete. Wir können nicht umhin, diese Ansicht eine irrige zu nennen, und wir können nur bedauern, daß sogar Gesanglehrer oftmals diese Ansicht theilen. Da ist es freilich kein Wunder, wenn die Schüler die Choralmelodie nicht zu behandeln wissen, und dieselbe ganz erbärmlich singen, während sie vielleicht ein Lied mit verziertem Rhythmus mit Effekt vortragen. Die Leichtigkeit des Choralsingens sucht man aus dreierlei zu erklären:

1. aus der höchst einfachen Intervallenfortschreitung im Chorale,
2. aus der Langsamkeit der Bewegung dieser Intervalle, und
3. aus der vielfach sich darbietenden Gelegenheit zum Choralsingen.

Wie viel Gewicht im theoretisch-praktischen Cursus auf die Choralgesangpflege gelegt ist, geht daraus hervor, daß der Choral darin auf drei verschiedenen Stufen und jedes Mal aus einem andern Gesichtspunkte behandelt worden ist. Daß den einzelnen Stufen nicht eine größere Anzahl von Choralweisen zugewiesen ist, kann durchaus nicht als Beweis gelten, daß dem Choralgesang in unsern Schulen eine geringere Bedeutung, als dem Liedergesange beizulegen wäre; vielmehr hat das zweierlei Gründe:

1. Die in unserer Gegend gebräuchlichen Choralweisen werden in anderen Gegenden des Landes nicht gesungen. Jede Gegend singt ihre eigenen Choralmelodien, die daher von den betreffenden Gesanglehrern zu sammeln und dem Unterrichte zu Grunde zu legen sind.
2. Es ist besser, daß die Schüler den größesten Theil der bekannten Choralmelodien nicht nach einem Melodienbuche, sondern nach dem Gehöre lernen, weil die Choralmelodie auf diese Weise im Schüler um so eher Fleisch und Blut wird. Benutzen die Schüler ein Choralbuch, so haften die Choralweisen oft nicht im Gedächtnisse fest, und das ist gerade beim Choralsingen eine unangenehme Erscheinung.

Einen Choral gut zu singen, ist nicht so leicht, als es im ersten Augenblicke scheint; ja es ist eine bekannte Sache, daß die Schüler leichter und schneller ein weltliches Lied gut singen lernen, als den Choral. Der gute Choralgesang erfordert

1. daß die der Choralmelodie anhaftende Monotonie des Rhythmus durch einen äußerst sorgfältigen Tonaccent in einen erhabenen musikalischen Schwung umgewandelt werde; daß
2. die im gemessenen Tempo stufenweise fortschreitenden Töne die gewissenhafteste Tonbildung erlangen; daß
3. den Fermaten eine Dauer gegeben werde, die den Takt nicht wesentlich beeinträchtige, und daß endlich
4. die Choralweise von jenen melodischen Ausartungen frei gehalten werde, die häufiges und gedankenloses Singen oder alt hergebrachte Singweisen erzeugt haben (Schreien. Schleppen. Taktlosigkeit. Melismatisirungen.)

Der gute Choralgesang birgt eine zauberische Gewalt in sich, eine Gewalt, durch die er die Herzen gewinnt und zum Himmel hebt. Majestätisch ist seine Wirkung, wenn er aus vollen Gemeinden als Unisono-Gesang in den Hallen unsrer Kirchen erschallt und durch den vollen Orgelton getragen wird; herrlich erscheint er, wenn er, von einzelnen Kinderstimmen mit Würde und Kunst gesungen, in einfachen, ernsten und darum heiligen Klängen unser Ohr erfreut und unser Gemüth erhebt, und mit unvergleichlichem Zauber dringt er in die Seele des Hörers ein, wenn er als cantus firmus mitten aus der ihm umschwebenden Harmonie heraufsteigt und in den weiten Räumen unserer Dome wiederhallt. Soll freilich der Choralgesang das wirken, was er zu wirken im Stande ist, so muß er in der Schule unter Berücksichtigung folgender specieller Winke von der ersten Stufe des Gesangunterrichtes an gesungen werden:

1. Der Choralgesang erfordert einen strengen Takt.
2. Jeder Ton der Choralmelodie verlangt die präciseste Tonbildung, und die Töne unter einander verlangen den ungekünsteltsten und natürlichsten Uebergang.
3. Die Choralmelodie erheischt genaue Betonung der guten und tonlose Behandlung der schlechten Takttheile.
4. Der Choral verlangt ein gemäßigt bewegtes, nie aber ein zu langsames Tempo.
5. Schnörkeleien und Melismatisirungen in der Melodie sind nie zuzulassen.
6. Gewisse vermittelnde Intervalle verleihen dem Chorale Biegsamkeit und Schwung, und darum sind dergleichen mitunter einzuschalten.
7. Die richtige Tonhöhe darf dem Chorale nie fehlen.
8. Die Fermaten dürfen nie zu lange ausgehalten werden, vielmehr muß, was demselben aus irgend einer Rücksicht an Zeitdauer vielleicht zugelegt wird, den nächst folgenden Vierteln wieder abgenommen und so die taktliche Differenz ausgeglichen werden.
9. Der Choraltext wird nicht pathetisch, sondern in ungezwungener, populär rhetorischer Weise vorgetragen, gleichsam musikalisch gesprochen.
10. Der Ruhepunkt oder die Fermate sollte füglich immer nach zwei oder drei Versen, die in sich eine klar ausgesprochene Idee enthalten, eintreten.

Gerade ein guter Choralgesang in der Schule ist das beste Zeugniß, daß die Schüler zu singen verstehen, und daß der Gesanglehrer die Bedingungen in sich vereinigt, die man an ihn zu stellen berechtigt ist.

Was die Fermaten in unsern Chorälen betrifft, so müßte man sich entschieden dagegen erklären. Daß sie früher nothwendig waren, wer wollte das leugnen? Heute aber, wo ein Jeder mit Leichtigkeit seinen Choraltext übersieht; wo Jeder in Schulen singen lernt; wo Jeder seine Choralmelodie auswendig wissen muß: heut zu Tage ist die Fermate überflüssig; ja sie ist störend, denn sie verstößt gegen Aesthetik, Logik, und befördert durchaus nicht Andacht und Religiosität. Gegen Aesthetik verstößt sie, sofern sie das auf rhythmische Bewegung angewiesene Gefühl verletzt, eine Melodie willkürlich zersplittert und Veranlassung giebt zu Zwischenspielen auf der Orgel, die nichts weniger als erbaulicher Natur sind. Gegen Logik verstößt sie, sofern sie eine Idee auseinanderreißt und unverständlich macht, die erst durch zwei oder drei Verse der Gesangstrophe vollständig klar gemacht wird. So gehört z. B. zu dem Verse: „Religion von Gott gegeben" nothwendiger Weise noch der zweite Vers: „Sei ewig meinem Herzen werth" rc. Nach zwei solchen zusammengehörigen Versen tritt aber auch ohne Fermate von selbst ein Ton von längerer Dauer ein, welcher der Fermate unzweifelhaft vorzuziehen ist, weil seine Dauer, durch den Takt und den Silbenfall vorgeschrieben, nie willkürlich verlängert werden darf. Andacht befördern die Fermaten des Chorales nicht, weil sie leicht Veranlassung zu einem taktlosen, unrhythmischen, schleppenden Gesang werden. Viele Choräle sind aus Volksliedern entstanden, und will man sich von der Unzweckmäßigkeit der Fermaten überzeugen, so wähle man z. B. das im Gesangs-Curs. Stufe III angeführte Volkslied: „Wir pflügen und wir streuen," singe es einmal mit und dann ohne Fermaten, und prüfe, was dem Gefühle am meisten zusagt. Viele haben sich freilich schon so an die Choralfermaten gewöhnt, daß sie es sonderbar finden möchten, wenn sie plötzlich einmal in unseren Kirchen eine Abweichung in dieser Beziehung vernehmen möchten.

Der Choral ist Gemeindegesang und als solcher der Einstimmigkeit überwiesen, und vorherrschend einstimmig sollte er auch in unsern Schulen gesungen werden. Wird er vorherrschend mehrstimmig behandelt, so tritt leicht der Fall ein, daß nur Diejenigen die Melodie lernen, welche sie immer in der Oberstimme als cantus firmus zu singen haben. Hat man die Ueberzeugung gewonnen, daß die Choralmelodie Eigenthum jedes Gesangsschülers geworden ist, so möge man dieselbe mehrstimmig singen lassen. Besonders singen die Schüler gern einen zweistimmigen Choral, aber nur einen solchen, dessen zweite Stimme sie leicht von selbst finden. Das möge denn für den Lehrer ein Fingerzeig sein, nur die Choräle zweistimmig singen zu lassen, welche natürliche, ungekünstelte Harmonien erzeugen. Choräle, die dergleichen Harmonien nicht aufzuweisen haben, sind selbst als mehrstimmige Gesänge den Schülern eine Bürde, und das nicht ohne Grund. Choräle, die sich vollkommen für Zweistimmigkeit eignen, sind folgende: 1. Ach bleib mit deiner Gnade. 2. Allein Gott in der Höh sei Ehr. 3. Aus meines Herzens Grunde. 4. Dir dir Jehovah will ich singen. 5. Es ist das Heil uns kommen her. 6. Es ist gewißlich an der Zeit. 7. Freu'

dich sehr, o meine Seele. 8. Gott des Himmels und der Erden. 9. Ich dank' dir schon. 10. Jesu, der du meine Seele. 11. Liebster Jesu, wir sind hier. 12. Lobe den Herrn, den mächtigen König. 13. Nun ruhen alle Wälder. 14. O Ewigkeit du Donnerwort. 15. Religion von Gott gegeben. 16. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. 17. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich. 18. Valet will ich dir geben. 19. Vom Himmel hoch, da komm' ich her. 20. Wach' auf mein Herz und singe. 21. Wachet auf! ruft uns die Stimme. 22. Was Gott thut, das ist wohlgethan. 23. Wenn mein Stündlein. 24. Werde munter mein Gemüthe. 25. Wie schön leuchtet der Morgenstern. 26. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte. 27. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen. 28. Mir nach spricht Christus. 29. Mache dich mein Geist bereit. 30. Jesus meine Zuversicht u. s. w.

Von der Zweistimmigkeit ausgeschlossen sind

1. alle Choräle, die auf den alten Kirchentonarten beruhen, z. B. Herr Gott dich loben wir. Komm' heilger Geist. Nun kommt der Heiden Heiland. Nun bitten wir den heilgen Geist. Christ ist erstanden. Christus, der uns selig macht.
2. Choräle, deren Tonverhältnisse zu gekünstelte Harmonien enthalten, z. B. Es kostet viel ein Christ zu sein. Erschienen ist der herrlich Tag. Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt. Vater unser im Himmelreich.
3. Choräle, deren Rhythmus sich dem figurirten Rhythmus nähert, z. B. Mein Heiland nimm die Sünder an. Eine feste Burg ist unser Gott.
4. Choräle, die vorzugsweise den Mollcharakter offenbaren, z. B. Herzliebster Jesu. Wer nur den lieben Gott. Herr, ich habe mißgehandelt. Nun laßt uns den Leib begraben. O Gott du frommer Gott. Sollt' ich meinem Gott nicht singen.

Für die Dreistimmigkeit und Vierstimmigkeit eignen sich alle diese Choräle weit eher, doch werden sie, mit wenigen Ausnahmen, selbst in harmonischer Vollstimmigkeit von der Jugend ungern gesungen. Wollten wir nun die Choralmelodien, welche die Schule zu überwinden hat, auf die vier Stufen der Altersklassen vertheilen, so möchte die Auswahl ungefähr folgende sein:

Untere Stufe: 1. Ach bleib mit deiner Gnade. 2. Religion von Gott gegeben. 3. Wach' auf mein Herz und singe. 4. Aus meines Herzens Grunde. 5. Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich. 6. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. 7. Liebster Jesu wir sind hier. 8. Gott des Himmels und der Erden. 9. Vom Himmel hoch, da komm' ich her. 10. In allen meinen Thaten. 11. Nun danket alle Gott.

Mittlere Stufe A: 1. Mir nach spricht Christus, unser Held. 2. Es ist gewißlich an der Zeit. 3. Dir, dir Jehovah will ich singen. 4. Jesus meine Zuversicht. 5. Allein Gott in der Höh' sei Ehr. 6. Wenn mein Stündlein vorhanden ist. 7. Freu' dich sehr, o meine Seele. 8. Wer nur den lieben Gott läßt walten. 9. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehre. 10. Jesu, der du meine Seele. 11. Valet will ich dir geben.

Mittlere Stufe B: 1. Was Gott thut, das ist wohlgethan. 2. Wie

schön leuchtet der Morgenstern. 3. Wachet auf ruft uns die Stimme. 4. O Ewigkeit, du Donnerwort. 5. O Gott, du frommer Gott. 6. Befiehl du deine Wege. 7. Alles ist an Gottes Segen. 8. Ermuntre dich, mein schwacher Geist. 9. Gelobet seist du, Jesu Christ. 10. Ich dank' dir schon. 11. Werde munter mein Gemüthe.

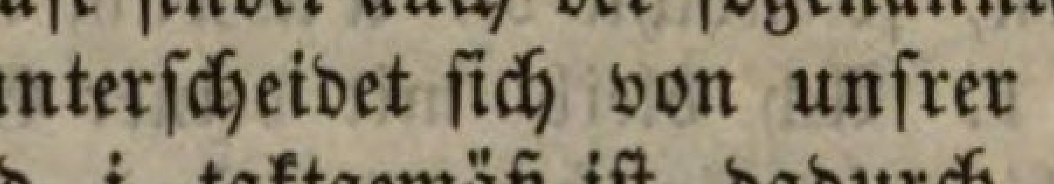
Obere Stufe: 1. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. 2. Herr ich habe mißgehandelt. 3. Mache dich, mein Geist, bereit. 4. Meine Hoffnung stehet feste. 5. Nun laßt uns den Leib begraben. 6. Nun sich der Tag geendet hat. 7. Eine feste Burg ist unser Gott. 8. Die Tugend wird durchs Kreuz geübet. 9. Sollt' ich meinem Gott nicht singen. 10. Warum betrübst du dich. 11. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld. 12. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen. 13. Was mein Gott will, gescheh' allzeit. 14. Ach Gott und Herr. 15. Mein Heiland nimmt die Sünder an. 16. O Lamm Gottes.

Die Choralbücher haben noch manche Choralmelodien aufzuweisen, die nicht unter der in der Schule zu lernenden Anzahl von Melodien verzeichnet stehen. Indeß hat die Schule ihre Aufgabe gelöst, wenn sie ihren Schülern etwa 50 Melodien so eingeprägt, daß diese ohne Anstoß und ohne Notenhülfe gesungen werden können. Die noch übrigen schwereren und unbekannteren Melodien werden ja in Kirchen höchst selten gesungen, und sollten sie auch gesungen werden, so haben die Schüler durch den Gesangunterricht so viel musikalischen Sinn bekommen, daß sie ohne Schwierigkeiten auch eine unbekannte Melodie nach der Orgel zu singen verstehen. Auswendig sind aber die angeführten Choralmelodien von jedem nur singfähigen Schüler zu lernen, und daher würde ich den Choral nur nach dem Gehöre einsingen und ein Choralbuch als Hülfe nur auf der Oberstufe gestatten. Wichtig ist es besonders auf der unteren und auf den mittleren Stufen, die erste Morgenstunde mit dem Chorale beginnen zu lassen, der in der Singstunde gerade gelernt worden, und diese Choralmelodie so lange als Anfangslied beim Unterrichte beizubehalten, bis dieselbe von sämmtlichen Schülern ohne Hülfe des Lehrers gesungen werden kann.

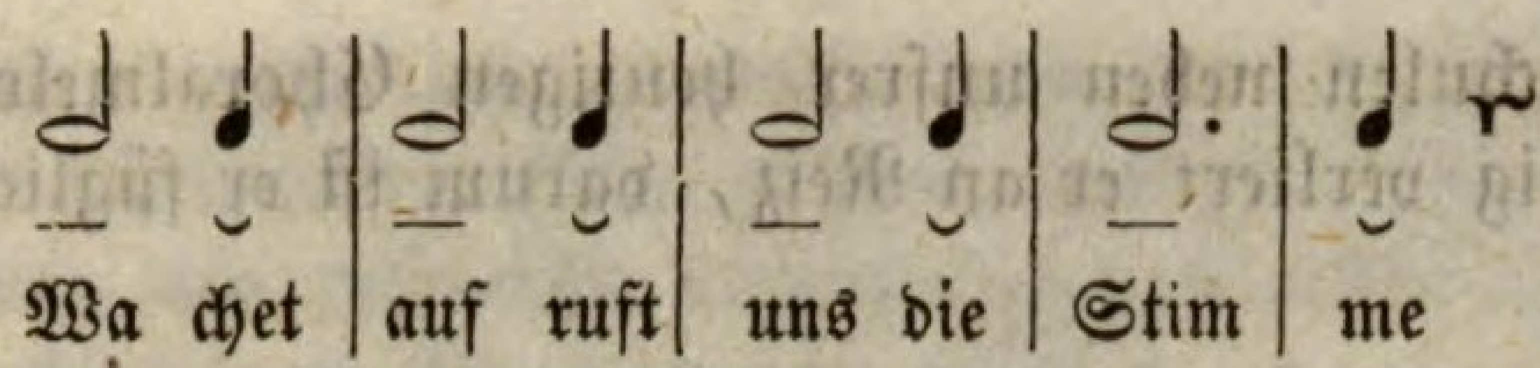
Auf der oberen Stufe findet auch der sogenannte rhythmische Choral seine Stelle. Derselbe unterscheidet sich von unsrer heutigen Choralmelodie, die ja auch rhythmisch, d. i. taktgemäß ist, dadurch, daß er, analog der metrischen Länge und Kürze des Verses, musikalische Längen und Kürzen in größerer Mannigfaltigkeit aufzuweisen hat. Dadurch bekommt er eine größere Anzahl von Tönen ungleicher Dauer und somit eine größere Lebendigkeit. Danach wäre in dem Texte

„Wachet auf! ruft | uns die Stim|me"

unsere gewöhnliche Tonfolge in der entsprechenden Choralmelodie nicht rhythmisch:



Folgende Tonfolge wäre rhythmisch:



Nach der metrischen Länge und Kürze der Silben würde es nur eine Art des rhythmischen Chorales geben, weil demgemäß nur ein bestimmtes Tongewicht denkbar ist, sofern der Länge der Ton von längerer Dauer, und der Kürze der Ton von geringerer Dauer entspricht. Die Unterschiede in dem Tongewichte richten sich aber auch nach dem Redeaccente, oder nach der Wichtigkeit des Inhaltes, wonach irgend ein Wort des Textes zu betonen ist. Und danach hätten wir eine zweite Art von rhythmischem Choral. Diese Art ist allerdings nicht auf eine einzige Form beschränkt; vielmehr lassen sich da auf einem und demselben Choraltext so viele Melodien denken, als derselbe Redeaccente zuläßt. Der Text

„Wachet auf! ruft uns die Stimme"

kann auf folgende verschiedene Arten betont werden:

„Wachet auf! ruft uns die Stimme,"
„Wachet auf! ruft uns die Stimme,"
„Wachet auf! ruft uns die Stimme,"

und danach wären drei verschiedene rhythmische Hauptmelodien möglich:



die durch Figuration in beliebige Nebenmelodienformen zu verwandeln sind.

Rhythmische Choräle aus unsern heutigen Chorälen zu bilden

1. auf Grund der metrischen Längen und Kürzen, und
2. auf Grund des Redeaccentes

ist nicht schwierig, und sind diese Uebungen als gute musikalische Denkübungen den Schülern recht warm zu empfehlen. Der Lehrer lasse einige Exempel dieser Art unter seiner speciellen Anleitung anfertigen und gebe seinen Schülern dann in dieser Beziehung schriftliche Aufgaben.

Wenn man in den letzten Jahren der Einführung des rhythmischen Chorales das Wort geredet, so meint man da nicht jeden beliebigen rhythmischen Choral, sondern den specifisch lutherischen, der, aus dem Volksliede entstanden, zu Luther's Zeit in dem diesen Liedern eigenen figurirten Rhythmus gesungen wurde. Daß der Choral in dieser alten, rhythmischen Gestalt in unsern Gemeinden ohne große Uebelstände nicht zu singen ist, und daß derselbe, selbst wenn er in seiner ursprünglichen Gestalt auszuführen wäre, das kirchliche Leben auch nicht fördern würde, ist nicht schwer zu beweisen. Indeß hat der rhythmische Choral seine großen Schönheiten, und er ist es wohl werth,

daß er in den Schulen neben unsrer heutigen Choralmelodie recht gepflegt werde. Einstimmig verliert er an Reiz, darum ist er füglich mehrstimmig zu behandeln.

Vierzehntes Kapitel.

Das Lied mit verzierterem Rhythmus, und verschiedene Arten von Gesangsstücken.

(Lection 5. IV.)

Die Lieder mit verzierterem Rhythmus haben dreierlei vor den Chorälen voraus, wodurch sie der Jugend ein größeres Interesse gewähren:

1. größere Mannigfaltigkeit der Tonformen,
2. ein lebhafteres Tempo, und
3. eine innigere Beziehung zwischen Text und Musik.

Das Erstere übt auf die Schüler eine größere Anziehungskraft, als Monotonie in den Formen; das Andere ist der jugendlichen Lebendigkeit angemessener, und das Letzte macht die Musik der kindlichen Anschauung und dem jugendlichen Verständnisse zugänglicher. In diese Kategorie der Lieder gehören alle die, welche im Allgemeinen mit dem Namen „weltliche Lieder" bezeichnet werden und als Frühlings-, Gesellschafts-, Wander-, Wald-, Vaterlands-, Turn-, Gelegenheits-Lieder Jedermann bekannt sind. Diese Lieder sind jeder Altersstufe willkommen und werden stets mit Lust und Freude gesungen, da sie der Ausdruck kindlicher Gefühle sind. Nicht jedes Lied eignet sich für jede einzelne Stufe, und die Auswahl für die einzelnen Stufen ist nicht so leicht, als es im ersten Augenblicke scheinen mag; am schwersten ist dieselbe für die oberste Stufe. Eine gute und richtige Auswahl der Lieder setzt immer eine feine Beobachtung, Sinn für Aesthetik und Gemüthlichkeit voraus, und es ist zu bedauern, daß die verschiedenen Liedersammlungen oftmals nur zu offenkundig beweisen, wie wenig sich die Compilatoren der richtigen Gesichtspunkte bei ihrer Arbeit bewußt gewesen. Daher die häufige Erscheinung, daß unter 100 Liedern irgend einer Sammlung höchstens 8—10 für die Schule zu gebrauchen sind, und der Lehrer sich genöthigt sieht, in der großen Zahl von Sammlungen erst lange hin und her zu suchen, ehe er den Cyclus von passenden Liedern findet, der seinem Gesangunterrichte hinlängliches Material liefert. Als ersten Grundsatz in Bezug darauf, welches Lied in die Schule hineingehört, können wir unbedingt den aufstellen: Lieder, die mit der Volksanschauungsweise übereinstimmen, gehören in die Schule hinein; Lieder, welche dieser Volksanschauungsweise widerstreben, gehören nicht hinein, mögen dieselben auch noch so kunstvoll gearbeitet sein. Unpopulär sind

1. alle Lieder mit imitirenden oder contrapunktischen Intervallenfortschreitungen,

2. alle Lieder, denen man anmerkt, daß sie nach Regeln gearbeitet und nicht unmittelbar dem Komponisten entflossen sind,
3. alle Lieder, die technische Schwierigkeiten enthalten und daher einen gewissen Grad von Bravour voraussetzen,
4. alle Lieder, zu deren Melodie das Volk nicht instinktmäßig die zweite Stimme zu singen vermag.

Das Volkslied ist das eigentliche Lied der Schule. Als solches vereinigt es Momente in sich, die es nirgends verleugnen wird:

1. Es wirkt schon durch bloße Einstimmigkeit angenehm auf das Ohr.
2. Es berührt irgend eine Seite des Gemüthes, wodurch es für Jeden verständlich ist.
3. Es ist leicht mit dem Gedächtnisse festzuhalten und gewinnt an Lieblichkeit, je öfter es gesungen wird.

Der Begriff „Volslied“ ist hier nicht zu verwechseln mit „Gassenhauer.“ Alle die schönen Melodien, die wir unter der Bezeichnung „Volksweise“ begreifen, gehören in die Kategorie der Volkslieder, wohin auch die Liedform zu rechnen ist, welche jene drei Momente enthält, selbst wenn sie noch nicht von der Mehrzahl des Volkes gekannt wäre. Manches einfache Gemüth hat Volksweisen erdichtet, und mancher berühmte Komponist hat in seinen Melodien nicht die geringste Spur von Volksweisen niederzulegen verstanden. Volkslieder sind das Eigenthum einer Nation, und in den Volksliedern spiegelt sich der nationale Charakter wieder. Wir Deutsche zählen unter der überaus großen Zahl unserer Volkslieder die schönsten auf der ganzen Erde, und den herrlichen Melodien derselben liegen nicht minder herrliche Texte zu Grunde. Unter den Liederdichtern nennen wir: Göthe, Rückert, Schiller, Uhland, Tieck, v. Stolberg, Hoffmann v. Fallersleben, Claudius, Jacobi, Freiligrath, Heine, Tiedge, Th. Körner, Hey, v. Salis, Spitta, Arndt, Geibel, Gleim, Mahlmann, v. Herder u. A., — unter den Liederkomponisten: Beethoven, C. M. v. Weber, Fr. Schubert, Mozart, Hummel, Reichardt, Zelter, Schulz, C. Kreutzer, Spohr, Methfessel, Mühling, Fink, Fesca, Silcher, Schneider, Kücken, Abt, Nägeli, Kuhlau, Haydn, Hiller, Hurka, Righini ꝛc.

Die beliebtesten deutschen Volkslieder sind die süddeutschen, besonders schwäbische, tyroler und schweizerische Lieder. Echt deutsche Gemüthlichkeit und Innigkeit ist der Grundzug in allen diesen Liedern und zur Gemüthlichkeit führen sie wiederum Alle, die sich daran zu laben wissen.

Das Lied schildert irgend eine wohlthuende Empfindung und kann nach Art derselben weltlichen, nationalen und auch religiösen Inhaltes sein. Lieder der ersten Art sind der Ausfluß heiterer Empfindungen: Freude, Lust, Jubel, gesellige Regungen, Liebe u. s. w. — Lieder der zweiten Art der Ausdruck der Vaterlandsliebe, des Nationalgefühls, des Heimwehs, der Begeisterung, der Sehnsucht u. s. w. — Lieder der letzten Art der Wehmuth, des Dankes, der Hoffnung, der Ehrfurcht, der Sitte, der Zerknirschung, des innigen Verlangens, des Trostes u. s. w.

Das Durchkomponiren des Textes hat das Lied der Arie näher gerückt. Die Arie (in geringerer Ausdehnung Cavatine, auch Ariette genannt) bringt

irgend ein lyrisches Moment zur höchsten Entfaltung und durch Verwebung eines Hauptgedankens (Motiv) nach den Graden kunstgemäßer Steigerung zur allseitigen Entwickelung. Im langsamen Tempo (Cantabile) drückt sie die zartesten Empfindungen, im Andante Anmuth und Grazie, im Agitato erregte Leidenschaftlichkeit aus. Erfordert die Ausführung derselben die höchste Kraft und Routine, so wird sie zur Bravourarie. Drückt sie Stimmungen aus, die wiederum Verschiedenheit der Empfindungsweise offenbaren, so wird sie zur dramatischen Arie.

Das Lied ist der Ausfluß aus der Sphäre der Lyrik, und diese der wahre Inhalt aller Poesie, weshalb auch diese Art der Poesie in jeder Beziehung die Grundlage aller Vokalmusik ist. Die rein epische Poesie, sofern sie nur schildernd, d. h. äußere Begebenheiten malend, auftritt, ist der Musik mehr fremd und beansprucht zu ihrem Verständniß das lebendige Wort (Sprachschilderung) und das lebendige Bild (Malerei). Sofern sie aber in Gemeinschaft zur Lyrik tritt, berührt sie das Gebiet der Musik, welche dann das rein Epische der Tonmalerei und das Lyrische dem musikalischen Ausdruck der Empfindung überweist. Episch-Lyrisch ist die Ballade (oft gleichbedeutend mit Romanze); sie ist die poetische Schilderung einer Begebenheit, welche die Sympathien des Lesers in einem hohen Grade erregen und denselben durch das Mysteriöse und Ungewöhnliche des Stoffes zum Staunen oder zur tiefen Erschütterung bringen kann. Zumsteeg hat die Schiller'schen Balladen (neuerdings Romanzen genannt), und Franz Schubert die berühmte Göthe'sche Ballade (die eigentliche Ballade) „der Erlkönig" komponirt.

Die dramatische Poesie ist die Vereinigung des Episch-Lyrischen mit der Action und liefert der Musik hauptsächlich den Text (das Libretto) für die Oper (Singspiel). Die Oper ist das dramatische Kunstwerk, das die verschiedenen Gattungen der Poesie und Musik in innigen Zusammenhang zu einander setzt; in derselben ist die Musik stets das Wesentlichste. Man unterscheidet

1. die ernste Oper (opera seria),
2. die komische Oper (opera buffa),
3. die romantische Oper (opera mezzo stilo).

Die erstere ist tragischer Natur und weist in ihren handelnden Personen Helden auf, wovon sie auch Heldenoper heißt. Die andere hat komische Scenen und Handlungen zum Gegenstande und ist oftmals mit der bloßen Gesprächsweise untermischt. Die letzte ist gemischter, d. h. ernster und heiterer, oder heroisch-komischer Natur und behandelt meist romantische Stoffe, das sind Stoffe, welche der Sphäre des Ritterthums und der Minne entnommen sind.

Singspiele von geringerer Ausdehnung nennt man Operetten, und die kleineren Singspielarten Intermezzo's. Das Vaudeville (Liederspiel, Liederposse) ist ein französisches Volkslied, besteht aus mehreren Strophen und besingt in neckischer, oftmals satyrischer Weise irgend eine komische Begebenheit, oder eine lächerliche Sitte des Zeitalters. Sie verlangt eine dem Inhalt

entsprechende leichte, volksthümliche Melodie, welche unter mancherlei Variationen am Ende jeder Strophe wiederkehrt.

In der Oper wechseln ab Recitative, Arien, Duetts, Terzetts, Quartetts, Quintetts, Sextetts, Septetts, Chöre. Wird die Musik durch die Declamation der bloßen Rede unterbrochen, so haben wir es mit der melodramatischen Behandlungsweise der Oper zu thun, wie denn überhaupt Melodram in der Verschmelzung von musikalischem und deklamatorischem Vortrage besteht. Das Recitativ ist die Gesangsweise, durch welche rein erzählende Stellen auf entsprechende musikalische Tonfolgen gleichsam musikalisch erzählend vorgetragen werden; das Tempo desselben ist nicht bestimmt angegeben; bedingt jedoch der Inhalt ein solches, so ist an der betreffenden Stelle: tempo oder arioso vermerkt.

Händel verließ das Operngebiet und wandte sich einer andern Art dramatischer Musik, dem Oratorium zu. Dasselbe ist gewissermaßen das lyrische Drama und stellt eine biblische Handlung dar, ohne jedoch die Action der Musik zuzugesellen. Die Musik des Oratoriums hat den Charakter der geistlichen Musik, und mit Recht wird deßhalb das Oratorium der Kirchenmusik überwiesen. Gleicher Weise gehören zu dieser Art Musik die Cantate und die Motette. Die Cantate ist ein Singstück mit Instrumentalbegleitung und kann bestehen aus Chören, Arien, Ensembles, Chorälen, Recitativen. Man unterscheidet geistliche (das sind die eigentlichen), und weltliche Cantaten, z. B. die Sinfonie-Cantate von Mendelssohn. Der Styl dieser Cantaten ist der strenge Styl, der Kirchenstyl, wie denn überhaupt die Cantaten an die Stelle der durch die Reformation bedeutungslos gewordenen Messen (missae) getreten sind. Die Motette ist ein fugenartig, häufig über einen cantus firmus abgefaßtes Tonstück, dem ein biblischer Text zu Grunde liegt. Sie wird gewöhnlich von Gesangstimmen allein (a capella*), ohne Begleitung der Instrumente gesungen. In Frankreich heißt jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text Motette. Der Motette sehr verwandt ist die Hymne. Von großer Wichtigkeit ist im katholischen Ritus die Messe (missa), die nach den verschiedenen Momenten der gottesdienstlichen Handlung nach bestimmten Abschnitten als Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei gesungen wird. Die Todtenmesse oder das Requiem ist in ähnlicher Weise abgefaßt, z. B. das Requiem von Mozart; dasselbe wird von canonischen und figurirten Sätzen durchwoben. Canon nennt man das Tonstück, in welchem die einzelnen Stimmen nach einander beginnen und die nachfolgende stets die vorhergehende nachahmt. Die Nachahmung (Imitation) basirt auf der ersten Stimme, daher ist diese für die ganze Anlage des Canons die Regel oder Richtschnur (Canon), woher der Name Canon. Die Fuge ist ein mehrstimmiges Tonstück, in der irgend ein Motiv (Thema) von den andern Stimmen abwechselnd, bald in höheren, bald in tieferen Intervallenlagen nachgeahmt wird. Man unterscheidet in der

*) A capella singen, d. h. im Capellstyle, also nicht choralmäßig wie die Gemeinde, singen; ohne Instrumente, so wie die Sänger in der päpstlichen Kapelle singen.

Fuge 1) das Hauptmotiv (thema oder dux, d. i. Führer genannt), 2) das jenem Motive nachgeahmte (comes, d. i. Gefährte) Motiv, gleichsam eine Antwort auf jenes, 3) den Wiederschlag (Repercussio) oder die Ordnung, in der jene beiden Motive wechselsweise eintreten und wiederkehren, 4) die Gegenharmonie (Antithesis, contrethema, contrasubject) oder die melodische Fortschreitung, welche die Stimme, die eben ihr Motiv durchgeführt, gegen das nachgeahmte, nun beginnende Motiv hören läßt, 5) die Zwischenharmonie oder die Sätze, welche ertönen, während dux und comes schweigen, um bald darauf mit um so größerem Effekte wieder einzutreten. Die strenge Fuge läßt alle Nebenmotive und Zwischensätze nur aus dem Hauptthema entstehen und hält alles Fremdartige aus ihrer Musik fern; die freie Fuge weicht mehr oder minder von diesem Gesetze ab. Eigentlich strenge Fugen sind die Fugen von Seb. Bach.*)

Der Theil eines Gesangstückes, der von den Begleitungsinstrumenten gespielt wird, während die Stimme pausirt, heißt das Ritornell.

Funfzehntes Kapitel.

Musikalisches Verständniß.

Gesangunterricht ist der eigentliche Musikunterricht der Schule. Wohl der Schule, wo dieser Unterricht in edler Weise behandelt wird, der Segen ist ein unendlicher, nicht bloß ästhetisch-gemüthlicher, sondern auch sittlicher, politischer, nationaler Natur. In edler und rechter Weise wird der Gesangunterricht da betrieben, wo er musikalisches Verständniß erstrebt, d. h. wo die Schüler dahin geführt worden, daß sie nun selbstständig durch Musik ihre Herzens- und Geistesbildung zu fördern wissen, daß sie mit Lust und Liebe die Kunst ansehen, daß sie sogar gelernt haben, Opfer im Interesse der Kunst zu bringen. Besonders sind es die höheren Töchterschulen und die Seminarien, die mit rastloser Thätigkeit dieses specielle Kunstverständniß anzubahnen und zu begründen haben. Jene sind die Stätten, von wo aus das weibliche Geschlecht, das ja auf die Erziehung der Jugend den allergröße-

---

*) Der Lehrer darf nicht versäumen, die Schüler auf der oberen Stufe mit dem Wesen dieser verschiedenen Arten von Gesangsstücken vertraut zu machen. Solche Begriffe wie Imitation, Fuge &c. muß er dadurch zu verdeutlichen suchen, daß er den Schülern auf dem Flügel Fugen vorspielt und dieselben dann so weit zergliedert, als es das jugendliche Verständniß zuläßt. Solche Gesangstücke wie Motetten, Hymnen &c. mag er in einem größeren Schulchor, den er aus den Sängern der oberen Klassen bildet, einüben und daran seine Erläuterungen knüpfen; doch hat er sorgfältig darüber zu wachen, daß die Melodien dieser Stücke den populären Charakter der Liedform bewahren. In dieser Beziehung erlaube ich mir auf meine „Sammlung von Gesängen auf der einfachsten akkordlichen Grundlage mit Klavierbegleitung, für Schule und Haus" hinzuweisen, die bei Heinrichshofen in Magdeburg so eben erschienen ist.

sten Einfluß übt, seine Bildung entnimmt; aus denen die Frauen hervorgegangen, die den gebildeten Ständen angehören und die ganz besonders durch regen Kunstsinn einerseits, so wie durch materielle Unterstützung andrerseits das Kunstleben einer Stadt zum gedeihlichen Fortschritte gelangen lassen können. Diese sind die Orte, wo die Lehrer des Landes gebildet werden, welche die eigentlichen Träger und Beförderer der Musik sein sollen; welche das für Musik unempfängliche Volk vielleicht der Musik zuzuwenden und so eine sonst unmusikalische Gegend in eine musikalisch-gemüthliche umzuwandeln verstehen müssen.

Wie schwierig es ist, musikalisches Verständniß in einer Schule zu erreichen, sehen wir daraus, daß bis jetzt von sehr wenigen Lehrern dieses Ziel annähernd, aber nur annähernd erreicht worden. Mancher mag bedenklich den Kopf schütteln, wenn man ihm von musikalischer Einsicht als Ziel der Schule redet, um so mehr, wenn er daran denkt, wie so viele Musiker von Fach nicht einmal zu dem Gipfel musikalischer Einsicht hinangestiegen sind. Die Musik ist etwas Hohes, das ist wahr; sie verlangt ein solides und anhaltendes Studium, und ihre Erkenntniß setzt einen nicht unbedeutenden Schatz theoretischer Kenntnisse voraus. Allein es geht mit der Musik ganz eben so, wie z. B. mit den Naturwissenschaften. Wir sind keine Naturforscher, haben nicht lange und gelehrte Systeme durchstudirt, sind nicht Zeit unseres Lebens in der Sphäre dieser Wissenschaft auferzogen: und doch haben uns die Auseinandersetzungen und Schilderungen eines Alexander v. Humboldt erfreut und uns das unermeßliche Weltall bis in seine geheimsten Tiefen erschlossen. Wir sehen und staunen, wir bewundern und begreifen das sonst für uns Unbegreifliche; unserm Geiste eröffnet sich ein ganz neuer, bisher nicht geahnter Horizont, und unser empfängliches Gemüth fühlt sich glücklich im Genusse der bis dahin uns verschlossen gewesenen Geheimnisse des Schöpfers. Ist's nicht ähnlich in der Musik? Unsre Schüler sind nicht Musiker; sie haben keine abstrakte theoretischen Studien durchgemacht und sollen sie auch nie durchmachen; sie haben die Gesetze in ihrer Mannigfaltigkeit und in ihrem Umfange nicht in sich aufgenommen, und doch erschließt sich ihnen die Tonwelt, wenn nur ein Mann vor ihnen steht, der zu schließen versteht. Die sonst scheinbar inhaltlosen Formen gewinnen ein bisher nicht geahntes Leben; die sonst nur dem Ohre ergötzlichen Klänge hauchen edle Empfindungen aus und sind die Träger musikalischer Gedanken; das sonst als bloßes Geklingel betrachtete Instrumentenspiel, es läßt aus den Tongebilden emporsteigen einen Genius, dessen Geist und Gemüth mit Zaubergewalt in Anderer Geist und Gemüth hineinschlägt und die verwandten Saiten der Seele zur Harmonie des inneren göttlichen Lebens ertönen läßt! Ja man sehe nur an die jugendlichen Sänger, die da verstehen, was sie singen; Andacht und Ehrfurcht, innere Befriedigung und seliger Genuß prägt sich in ihren Zügen aus, und in ihren Gesängen spiegeln sich die Empfindungen einer reinen, unschuldigen, für das Aesthetische und Gute empfänglichen Seele wieder. Ist auch die Instrumentalmusik dem kindlichen Verständnisse weniger zugänglich, so ist die Vokalmusik und besonders das Lied der jugendlichen Anschauung nach jeder Beziehung hin zum Verständ-

niß zu bringen, weil da in dem Texte ein so untrüglicher Kommentar der Musik beigegeben ist. Die Besorgniß, daß mit der Anbahnung der musikalischen Einsicht in einer Sphäre, wo Verstandesreife und anhaltendes Nachdenken nicht zu verlangen ist, insofern nachtheilig wirken können, als durch dergleichen musikalische Erörterungen und Vergleiche ein kritisches Moment in des Schülers Geist hineingetragen werde, dessen weitere Entwickelung den wahren musikalischen Genuß beeinträchtigen müsse, beruht jedenfalls auf einem Vorurtheile. Es ist eine allbekannte Erfahrung, daß Musiker und Kunstfreunde, die sich gewöhnt haben, alle musikalischen Erscheinungen mit dem hellen Auge einer geschärften Urtheilskraft anzuschauen, oftmals keine Befriedigung finden, wo Andere im Genusse glücklich sind. Will man aber daraus den Schluß ziehen, daß sie für wahren Genuß unempfänglich sind? Gewiß nicht; wir können daraus schließen, daß sie an die musikalischen Produkte höhere Anforderungen stellen, als man gewöhnlich zu stellen pflegt; daß sie sich mit einer inhaltslosen, nichtigen Musik nicht befreunden können; daß sie etwas Höheres in der Kunst suchen, als bloßen Ohrenkitzel und vorübergehendes Vergnügen; daß sie von der Kunst nur Schönes, Gutes, Erhabenes und nichts Anderes erwarten. Während sich die Massen um die Erzeugnisse einer modernen Oberflächlichkeit schaaren und die schwindelnden Kunststücke einer überspannten Technik anstaunen, sehen wir die gebildete Minderzahl sich um wahrhaft klassische Tonwerke vereinigen, wo sie in Andacht und Wonne nachempfinden, was Geister schon längst entschwundener Musensöhne Hohes empfunden haben. Fürchten wir also nicht, daß unsre Schüler durch musikalische Einsicht verbildet werden; daß sie auf Unkosten der Gemüthsbildung nur eine kalte Verstandesauffassung bekommen; daß sie einer zersetzenden Kritik zueilen und sich durch diese viele Kunstgenüsse vergällen: im Gegentheil, wahre Einsicht hat auch wahre Bildung, d. i. Uebereinstimmung von Geist und Gemüth, und somit das wahre Glück in ihrem Gefolge; Unwissenheit aber und mangelhaftes Wissen ist die Mutter aller Halbbildung und führt nicht zum Ziele. Und wem das nicht klar ist, dem rathen wir, einmal in einen Kreis von Sängern, seien dieselben Unerwachsene oder Erwachsene, einzutreten, wo Unwissenheit und Unverstand die Töne dahin leiern läßt, er wird bald inne werden, daß auch in der Musik und besonders im Gesange ein Philippus zu dem in Unwissenheit und Irrthum versunkenen Sänger hinzutreten und diesem die bedeutungsvolle Frage vorlegen muß: „Verstehest du auch, was du singest?"

Den natürlichsten Anknüpfungspunkt für das musikalische Verständniß bietet ohne Zweifel der Text, und darum wollen wir an diesem uns klar zu machen suchen, worauf es hier ganz besonders ankommt.

Der Text enthält entweder

I. eine Nachahmung bestimmter äußerer Erscheinungen, oder

II. einen epischen oder didaktischen Stoff, der wenige, fast gar keine musikalischen Anknüpfungspunkte zu bieten scheint, oder

III. irgend eine bestimmte Gefühls- und Empfindungsweise.

Texte der ersten Art führen den Schüler ein in das Gebiet der Tonma-

lerei. Texte der zweiten Art zeigen ihm ein musikalisches Gewand, das gewissen poetischen Produkten, die ihrem Wesen und ihrem Inhalte nach nicht musikalisch, aber ihrer Idee nach edel und erhaben sind, nach bestimmten ästhetischen Gesetzen zu geben ist. Texte der dritten Art geleiten ihn in das Reich der lyrischen und der episch-lyrischen Dichtkunst und somit in den eigentlichen Bereich aller Musik.

Sechszehntes Kapitel.

I. Texte mit Nachahmungen äußerer Erscheinungen (Tonmalerei).*)

Lection 7. 8. 9. 10. III.



Du nimmst in der Natur verschiedene Erscheinungen wahr, die entweder auf einen der Sinne ausschließlich, oder auf mehrere zugleich einwirken. Diese Erscheinungen kann der Mensch in mehr oder minder getreuer Weise nachahmen. Die Nachahmung ist natürlich und richtig, wenn sie der Entstehung und der Wirkung der ursprünglichen Erscheinung ähnlich ist und auf denselben Sinn einwirkt, auf den jene eingewirkt hat. Wenn du also den Schall durch einen ähnlichen Schall wiederzugeben suchst, so ist die Nachahmung richtig; denn beide Arten von Schall entstehen durch Luftwellen und wirken auf den Gehörsinn ein. Wenn du z. B. eine schöne Gegend durch ein entsprechendes Farbenbild darstellst, so ist die Nachahmung naturgetreu; denn das Bild giebt den richtigen Totaleindruck und somit die richtige Idee von der Gegend. Würdest du aber dieselbe Gegend durch entsprechende schöne und liebliche Töne darstellen, so wäre die Nachahmung falsch, weil die Nachahmung einen ganz andern Sinn, nämlich den Gehörsinn, beansprucht, während die Erscheinung nur für

---

*) Der Inhalt dieses Kapitels ist in der Form einer Lection behandelt, wie sie mit fähigern Schülern durchzusprechen ist. Der Gesanglehrer möge daraus entnehmen, was er für den derzeitigen Standpunkt seiner Gesangsklasse als zureichend erachtet.

den Gesichtssinn bestimmt gewesen. Prüfe nun, ob in obigem Texte die Nachahmung eine richtige ist. Die Uhren äußern sich durch Pendelschlag, und dem Tone des Pendelschlages entspricht unstreitig das „Tick tack," „tick tick tack tack" ꝛc., „ticke tacke ticke tacke" ꝛc., aus deren schnellerer oder langsamerer Aufeinanderfolge sogar der Charakter der Uhren und die Anzahl der Pendelschläge zu bestimmen ist. Der Pendel der großen Uhr schwingt langsamer, als der Pendel der kleinen Uhren. Während ein großer Pendel „tick tack" schlägt, wird ein halb so großer „tick tack tick tack", also 2 × mehr, und ein noch kleinerer „ticke tacke ticke tacke," also 4 × mehr Schläge in derselben Zeit hören lassen. Wenn du, A, also den großen Pendel in zwei regelmäßig aufeinanderfolgenden Zeittheilen nachahmst, so muß B, der den kleinen Pendel nachahmt, in derselben Zeit acht regelmäßig aufeinanderfolgende Zeittheile hören lassen. Daraus lernst du

1. die Regelmäßigkeit in der Wiederkehr der Zeittheile, den Takt,
2. die durch den Takt bedingte langsamere oder schnellere Bewegung einer bestimmten Anzahl dieser Zeittheile, das Tempo, und somit
3. die durch dieses taktmäßige und gleichmäßig sich steigernde Tempo bewirkte Aesthetik und Symmetrie der Tonschläge in ihrer Gesammtheit.

Mit der Langsamkeit der großen Pendel ist eine gewisse Gravität, Gemessenheit, mit der Schnelligkeit der kleinen Pendel aber Leichtigkeit, Flexibilität verbunden. Jener gemessene, ernste Typus setzt einen tieferen, dieser leichtere, flexible Typus aber einen höheren Ton voraus. Daraus lernst du

1. den richtigen Wechsel von gemessenen und flexiblen Tongestalten,
2. die richtige Anwendung einer der Gravität und der Flexibilität der Tongestalt analogen Tonstärke, und somit
3. das Aesthetische in dem Wechsel von Tongestalt und Tonstärke.

Wären alle Pendel gleich lang, so würde bei ihrem Ertönen ein sich stets gleichbleibender farbloser Tonklang in dein Ohr dringen, den man monoton oder eintönig nennen müßte. Eine solche Eintönigkeit (Monotonie) würdest du auf die Dauer nicht ertragen; denn sie wirkt unangenehm auf dein Gefühl ein; daher sehnst du dich nach Abwechselung. Dieselbe giebt dir aber selbst bei der größesten Monotonie, wenn nur Regelmäßigkeit der Bewegung vorhanden ist, dein eigenes Gefühl dadurch, daß es unwillkürlich den ersten Pendelschlag accentuirt oder betont und den zweiten unaccentuirt oder tonlos läßt. Daher erscheint dir das erste Tick schwer, das zweite Tack aber leicht, und unwillkürlich, ohne daß du es weißt, giebst du dem ersten Tick einen Nachdruck und dem folgenden Tack nicht. Dieser Nachdruck oder Accent ist dem Grade der Stärke nach verschieden, je nachdem auf die einzelnen Taktheile mehr oder weniger Töne kommen. Beim großen Pendel klingt „tick" schwer, „tack" leicht; bei dem kleineren erscheint das erste „tick" schwerer als die nachfolgenden drei Zeittheile „tick, tack, tack," aber doch dem Grade der Stärke nach verhältnißmäßig nicht so schwer, als das erste „tick" des großen Pendels; bei dem kleinsten Pendel ist das erste „tick" schwerer als alle

nachfolgenden sieben, aber dem Grade der Stärke nach nicht so schwer, als der erste Schlag des ersten großen Pendels. Du lernst hieraus

1. den Unterschied von schweren und leichten oder guten und schlechten Takttheilen, den Tonaccent,
2. den Unterschied dieses Tonaccentes hinsichtlich des Grades der Stärke, der entsprechenden Nachahmung gemäß, und somit
3. das Aesthetische in der normalen Accentuirung und Behandlung der verschiedenen Tongebilde.

Die Musik ist eine Kunst, und jede Kunst muß sich der Natur so viel als möglich zu nähern suchen. Der Schall des großen Pendels tönt in der Natur stark; er übertönt die kleineren Pendelschläge bei weitem. Demgemäß müßtest du die Schläge des großen Pendels verhältnißmäßig sehr stark nachahmen und so gleichsam die Schläge der kleineren Pendel übertönen. Das würde aber dein eigenes Gefühl höchst unangenehm berühren und aller Aesthetik Hohn sprechen. Da stellt die Kunsttheorie ein Gesetz auf: „die Kunst muß die Nachahmung naturgetreu, aber in veredelter Gestalt geben und alles Unästhetische und darum Störende daraus verbannen, selbst wenn es in der Natur der Erscheinung begründet wäre."

Als Beläge für die Richtigkeit dieses Satzes denke z. B. an den Maler, den Bildhauer 2c. Der Maler steht auf der Höhe des Gebirges, schauet hinab in das schöne Thal, und sein Pinsel trägt auf das Papier über, was sein Auge Herrliches erblickt. Wird er in den Rahmen seines Gemäldes hineinbringen den alten verdorrten Baum, das häßliche Innere des Dorfes, das Schmutzige des Morastes, die zerlumpten Erscheinungen menschlicher Gestalten 2c.? Der Bildhauer hat vor sich schöne und häßliche Gestalten. Drückt sein Meisel dem todten Gesteine das Leben in seinen schönsten, idealsten Formen ein, oder das Leben in seiner elenden, halbverhungerten und verfallenen Gestalt? Du lernst hier,

1. daß die Kunst nur schöne Formen ausdrücken,
2. daß sie alles Unästhetische aus ihrem Gebiet fern halten, und
3. daß sie auf diese Weise den Menschen von dem Gewöhnlichen, Niedern hinauf zu dem Aesthetischen und Vollendeten ziehen, oder ihn anspornen soll, dem Erhabenen in der Natur nachzustreben und dem Gemeinen immer mehr zu entsagen.

Du hast dir nun aus dem Texte die Erscheinung, oder besser umgekehrt aus der Erscheinung den Text klar gemacht; es kann dir nun nicht schwer werden, einzusehen, was du hier in Bezug auf die musikalische Nachahmung zu beachten hast. Das Eigenthümliche (Originelle) der Musik liegt nicht in der Allgemeinheit des Textes, sondern

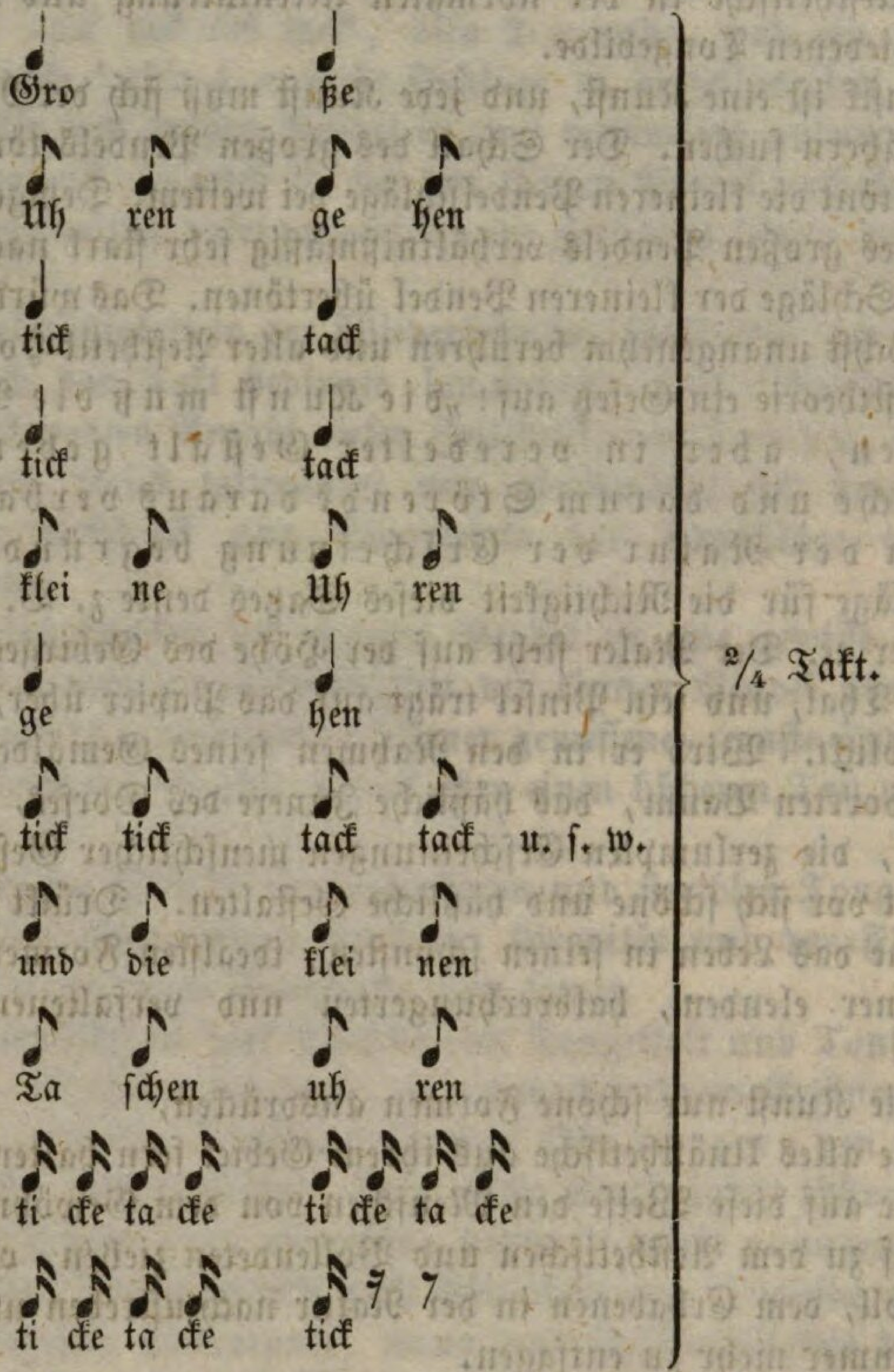
1. in den die Pendelschläge darstellenden „Tick tack's" und
2. in der naturgetreuen, aber dennoch veredelten Nachahmung der Pendelschläge durch Töne.

Weniger wesentlich im Texte ist das rein Erzählende: „Große Uhren gehen" — „kleine Uhren gehen" — „und die kleinen Taschenuhren" — und diesen Theil des Textes mußt du im musikalischen Vortrage von der Nachah-

mung wohl zu unterscheiden wissen. Trägst du jene Worte vor in dem richtigen taktgemäßen, recitatorischen Gesangstone, so mußt du die Nachahmung mit der Geläufigkeit, Wahrheit und Feinheit wiederzugeben wissen, wie sie nach dem Vorhergehenden Einsicht und Kunst fordert.

Aus den Allen weisen wir nach:

1. die richtige taktgemäße Eintheilung der Töne:



2) die falsche und die richtige Accentuirung der Töne:

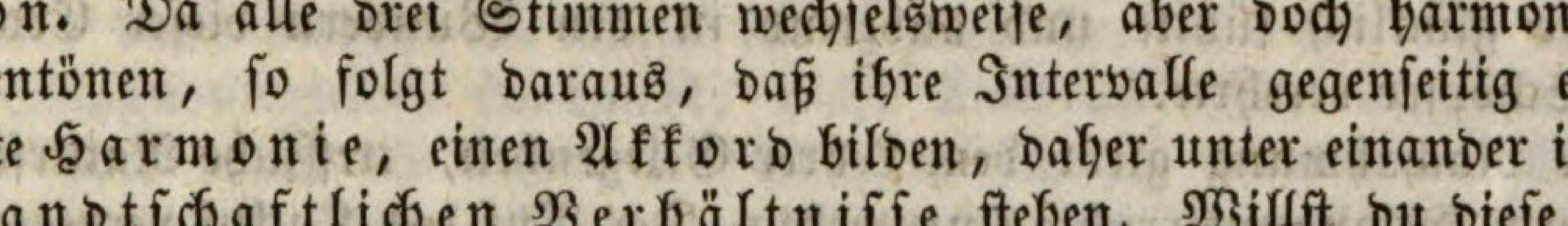
A. Falsch:	Große	Uhren gehen	tick tack	tick tack
	kleine	Uhren gehen	tick tick tack tack	tick tick tack tack
	und die kleinen	Taschen uhren	ticke tacke ticke tacke	ticke tacke tick
B. Richtig:	Große	Uhren gehen	tick tack	tick tack
	kleine Uhren	ge hen	tick tick tack tack	tick tick tack tack
	und die kleinen	Taschen uhren	ticke tacke ticke tacke	ticke tacke tick 7 7

A ist falsch, weil, wenn alle Zeittheile, die auf dem guten Taktheile stehen, gleich schwer wären, offenbare Härten entstehen müßten und so dem Gesangvortrage Steifheit anhaften würde. Den richtigen Accent im Stücke erkennst du leicht aus folgendem Schema:



Würde demnach das Stück 4/4 Takt haben, und im ersten Takte käme z. B. eine ganze Note vor, so müßte die erste Hälfte der Note betont, also crescendo <, die letzte Hälfte aber nicht betont, also decrescendo > gesungen werden. Kämen z. B. im zweiten Takte nur Viertel vor, so müßten Viertel 1 und 2 gleichmäßig, als der Tondauer der halben ganzen Note des ersten Taktes entsprechend, betont werden; das ist aber nicht der Fall, vielmehr darf einem ästhetischen Gesetze zufolge nur das erste Viertel betont und von diesem wieder die erste Hälfte crescendo <, die letztere Hälfte decrescendo > gesungen werden.

Das vorstehende Gesangstück ist ein **Kanon**, d. h. ein Stück, in dem eine Stimme beginnt und die andern zwei Stimmen nacheinander die erste Stimme nachahmen. Die erste Stimme zeichnet die Norm, die **Richtschnur** vor, der die andern Stimmen folgen müssen. Vorstehender Kanon ist geschrieben, als verlange er nur eine Stimme, aber die Zeichen § deuten an, wann jede der einzelnen drei Stimmen einzusetzen und zu singen habe. Dieser Kanon erfordert drei Stimmen und heißt daher ein **dreistimmiger Kanon**. Da alle drei Stimmen wechselsweise, aber doch harmonisch zusammentönen, so folgt daraus, daß ihre Intervalle gegenseitig eine bestimmte **Harmonie**, einen **Akkord** bilden, daher unter einander in einem **verwandtschaftlichen Verhältnisse** stehen. Willst du diese harmonische Uebereinstimmung finden, so schreibe die Intervalle jeder Stimme in Einem Notensysteme übereinander:



Da siehst du vor dir den einfachen Dreiklang aus F-dur in vier Takten. Lege dir seine einzelnen Intervalle in einer Reihe auseinander, und der lebendige Kanon liegt vor dir, in welchem nach dem vorgeschriebenen Takte die Tongestalten an dir in Vierteln, Achteln und Sechszehnteln vorüberziehen, sich in einander verweben und verschlingen und sich doch nie verwirren. Jeder Ton ver-

folgt seinen Weg, der eine langsam, der andre geschwind; jeder richtet sich nach feststehenden Gesetzen der Regelmäßigkeit; keiner darf zu früh, keiner zu spät erscheinen: Alles in der sinnigsten Eintracht und Harmonie. Wehe dem Ganzen, wenn eine Stimme die Bahn verließe, es müßte zusammenbrechen und in musikalische Trümmer zerstieben. So siehe am Kanon das liebliche Bild der Eintracht; Alles schickt sich auf's Beste ineinander; Nichts will ungestüm über das Andre herrschen, darum kann das schöne Ganze gedeihen.

Du hast im Anfange gehört, daß die Musik es nur mit Nachahmungen zu thun hat, die ästhetischer Natur sind; du kannst dir demnach leicht sagen, daß die Nachahmungen unästhetischer und widerwärtiger Erscheinungen nicht in die Sphäre der Tonkunst gehören. Eben so weißt du, daß jede musikalische Nachahmung natürlich sein muß, und daß unnatürliche Nachahmungen zu verwerfen sind. Solltest du sie hin und wieder doch finden, so hast du es mit der niederen Tonmalerei zu thun, die wohl die Sinne der Masse kitzeln, aber das Gemüth nicht wahrhaft erheben kann. Zu verwerfen ist daher in der Musik die Darstellung des Kriegsgetöses, des frivolen Lärmens und Tobens, des rohen Geschreies einer ungebildeten Menge, der unartikulirten thierischen Töne, des Getöses beim Erdbeben, des Knallens der Kanonen, des Leuchtens der Blitze u. s. w. Alles, was angenehm auf die Sinne wirkt, ist mit Glück musikalisch nachzuahmen. Mancher große Meister hat durch solche Nachahmungen die Gemüther erfreut, und man ist gern geneigt, auch einmal eine unnatürliche Nachahmung zu entschuldigen, wenn dieselbe sonst nur ästhetisch und sinnig ausgedrückt ist. Beethoven läßt in seiner Pastoralsymphonie die Lerche trillern, die Wachtel schlagen, den Kuckuk rufen, die Nachtigall wirbeln; er läßt sogar die Blitze zucken und den Donner rollen: und wie erfüllt er den lauschenden Kunstfreund mit Freude! wie flößt er ihm dadurch die Liebe für die schöne Natur ein! Haydn läßt in seiner „Schöpfung“ das Wasser rauschen, den Regen herniedertröpfeln, die Thiere vor Freude springen, und entzückt die Hörer zu seliger Wonne. Solche Nachahmungen thun dem Gemüthe wohl und rufen in die Seele theure Erinnerungen vergangener Zeiten zurück, solcher Zeiten, wo sie sich mitten in der lieben Gotteswelt so glücklich fühlte und anbetend in den Wundern dieser Erde den großen Schöpfer verehrte.

Die Nachahmung giebt dem Lehrer Gelegenheit, treffliche Naturschilderungen dem Gesangunterrichte einzuweben. Der Ruf des Kuckuk vergegenwärtigt das Bild des Frühlings, der Schlag der Wachtel das des Herbstes, der Schall des Echos das des Gebirges und des Waldes, der Ton des Hornes das des Jägerlebens, der Klang der Glocke das einer gemeinschaftlichen Andacht im Hause Gottes, oder des Kirchgehens am Sonntagmorgen, oder der ländlichen Abendruhe, oder des fröhlichen Festes, oder des stillen Grabes, oder der weidenden Heerden am Bergessaume, oder der schönen Formen zarter Blümelein. Folgt dann der Schilderung unmittelbar die Melodie: Was kann das jugendliche Gemüth mehr ergreifen und die jugendliche Phantasie mehr entflammen? Was kann der kindlichen Seele mehr Sinn für das Höchste und Schönste einhauchen? Und was giebt es gerade für das weibliche Gemüth

Aesthetischeres und Bildenderes, als solche Naturpoesie und Naturmusik. Was das Wort nicht zu geben vermochte, das ergänzt und verklärt die Melodie; was die Rede nicht einzudrücken wußte, das prägt die Harmonie tief, recht tief in des Kindes Seele ein. Das ist das Verständniß der Musik für das junge Gemüth und die göttliche Idee der Tonkunst für den jugendlichen Geist.*)

Siebzehntes Kapitel.

II. Epische und didaktische Texte (Musikalisches Gewand).

Epische Texte sind solche, welche die Begebenheiten des äußeren Lebens behandeln. Sie erzählen oder schildern Thatsachen, die sich besser durch die Rede, oder durch die Malerei, als durch die Musik darstellen lassen. Die Rede vermag deutlich zu beschreiben, wann und wie eine Begebenheit geschehen, und die Malerei ist fähig, ein lebendiges Bild von dieser äußeren Begebenheit zu entwerfen und dem Zuschauer so vorzuführen, daß dieser in dem Bilde die unmittelbarste und lebendigste Anschauung der Begebenheit gewinnt. Die Musik kann das nicht, weil sie nicht so klar für den Verstand redet. Sie wendet sich an die Empfindung, und diese ist einer vielfachen Deutung fähig, beim bloßen Anschauen einer Thatsache aber von keiner Bedeutung. Dann wären epische Texte für Musik zu verwerfen? Keineswegs. Epische Stoffe sind besonders für die unteren Stufen des Gesangsunterrichtes von hoher Wichtigkeit, wo der jugendlichen Anschauung die besonderen Regungen des Gemüthslebens noch nicht zum Bewußtsein gekommen, und wo ein konkreter Stoff im Texte das Interesse für Gesang nur fördern kann. Epische Stoffe sind aber auch für obere Stufen nicht unwichtig, da ja die Musik auch als bloßes äußeres Gewand von großer Wichtigkeit sein und wesentlich dazu beitragen kann, dem epischen Inhalt Interesse zu verleihen. Uebrigens muß man erwägen, daß, obwohl die Musik im epischen Texte, worin sich überhaupt keine Empfindungsweise kundgiebt, nicht Ausdruck einer Empfindung ist, dieselbe doch durch die Laune des Sängers sich als momentane Aeußerung einer individuellen Seelenstimmung kundgeben und ihre Existenz mit Recht beanspruchen kann.

Denken wir uns das bekannte Gedicht: „Der weiße Hirsch" Lect. 10. III. (Die Melodie ist die des bekannten Volksliedes: „Es zogen drei Reiter" rc.)

1. Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch; sie wollten erjagen den weißen Hirsch. 2. Sie legten sich unter den Tannenbaum; da hatten die drei einen seltsamen Traum. 3. Der erste: Mir hat geträumt, ich klopft' auf

---

*) Der Schüler muß, das ist wohl zu beachten, die Melodie des Liedes schon vollkommen im Gedächtnisse haben, bevor der Lehrer das Verständniß der Musik anzubahnen versucht.

den Busch, da rannte der Hirsch heraus: Husch, husch! 4. Der zweite: Und als er sprang mit der Hunde Geklaff, da brannt' ich ihm auf das Fell: Piff paff! 5. Der dritte: Und als ich den Hirsch an der Erde sah, da stieß ich lustig in's Horn: Tra ra! 6. So lagen sie da und sprachen die drei, da rannte der weiße Hirsch vorbei. 7. Und eh' die Jäger ihn recht geseh'n, da war er davon über Tiefen und Höh'n.

Das Gedicht ist überwiegend epischer Natur; es erzählt die Geschichte von drei Jägern, die einen Hirsch schießen wollen, denselben aber aus den mitgetheilten Gründen verfehlen. Nur am Schlusse bekommt die Erzählung einen lyrischen Anstrich. Die Melodie des Gedichtes entspricht dem Inhalte desselben in keiner Weise, und kann dem Inhalte nicht entsprechen, weil ein sogenannter musikalischer Inhalt gar nicht existirt. Und doch ist die Melodie des Liedes nicht ohne Berechtigung. Sie tritt als reine Form auf in einem ästhetischen Gewande und trägt ohne Pathos in einfachen, schlichten Tonklängen vor, was der Text Einfaches und Schlichtes enthält. Die Einfachheit des epischen Stoffes und dessen einfache, klare Darstellung verträgt kein Pathos, daher ist solches dem musikalischen Vortrage solcher Stoffe fern zu halten, statt dessen aber zur Geltung zu bringen

1. die schnell faßliche Melodie in der ungezwungensten Popularität,
2. der leichte und natürliche Vortrag mit lebendiger Darstellung des vorhandenen epischen Stoffes.

Der zweite Punkt ist vor allem ins Auge zu lassen, denn er ist es, durch welchen die Melodie eine charakteristische Färbung, der Sänger die gemüthliche Stimmung und der Hörer die Heiterkeit und das Behagen gewinnt, so weit es die musikalische Form anzustreben vermag. Darin liegt die Rechtfertigung für solche Texte, und so kann sogar der absurdeste Text, musikalisch umkleidet, irgend eine Stimmung der Seele wachrufen, wenn derselbe nur der Träger irgend einer, wenn auch entfernt liegenden, musikalischen Idee ist. Ja, je komischer häufig die Scene, welche der Text schildert, oder je pikanter die sprachliche Schilderung oder Darstellung einer solchen Scene, je schneller wird durch die musikalische Form und durch Lebendigkeit im Vortrag die Laune, der Humor oder die entsprechende Gemüthsrichtung hervorgerufen. Hier befinden wir uns auf dem Standpunkte, von dem aus z. B. gewisse Operntexte, über deren Inhaltsleere man oft die Hände über den Kopf zusammenschlägt, ihre musikalische Behandlung rechtfertigen dürfen. Von diesem Standpunkte aus schaue man die Musik der komischen Oper an, und man wird darin mehr Befriedigung und musikalischen Gehalt finden, als man vielleicht bisher darin gefunden. Von diesem Standpunkte aus betrachte man viele unserer Lieder, z. B. das Lied „Die Riesen und die Zwerge" Nr. 33. IV, und man wird keinen Augenblick mehr darüber in Zweifel sein, ob der Text und die Musik in die Schule gehören oder nicht; ob beide Bildungsmomente für die Jugend enthalten oder nicht; ob der Text für die Musik passe oder nicht; ob unter dem prosaischen Texte eine Idee verborgen, die der musikalischen Idee verwandt, oder nicht. Dazu bedenke man, daß die Musik allerdings die Kunst des Gemüthes ist, sofern sie das Unaussprechliche, das Unnenn-

bare edler Empfindungen von dem einen Gemüthe in unverfälschtester, reinster Weise auf das andere überträgt; daß die Musik aber eben so die Kunst der Phantasie ist. Und wer möchte ihr da das Recht vorenthalten, auch durch die allerbuntesten, extremsten, wunderlichsten und possierlichsten Formen unschuldiges Ergötzen zu schaffen? Wird doch Niemand die Mährchen mit ihren abenteuerlichen, phantasiereichen Feengestalten und Kobolden der jugendlichen Einbildungskraft entziehen, warum sollte er die anmuthigen, oft seltsamen und zierlich ineinander verwebten musikalischen Formen sogenannter unmusikalischer Texte aus der Kunst verbannen? In dem kindlichen Gesichtskreise stehen die Formen in dem Vordergrunde, wie ja auch in der That in der Kunst überhaupt die Formen das Primäre sind, denn durch sie lernen wir die Kunst verstehen. Daß dem jugendlichen Verständnisse diese Formen als Ausdruck irgend einer seelischen Richtung zum Bewußtsein gebracht werden, ist erst das Ergebniß des untergelegten Textes, wie denn ohne diesen Text eine untrügliche, unzweideutige Seelenstimmung in objektiver Auffassung nicht denkbar ist. Alle die, welche meinen, die Musik müsse ein individuelles Gefühl so zu charakterisiren wissen, daß Jeder nur dieses und kein andres Gefühl aus der Musik herauskommentiren könne, sind in einem großen Irrthume befangen. Den Beweis dafür liefert uns die abstrakte Musik. Wer möchte behaupten, diese oder jene Musik schildere das Gefühl der Liebe, der Wehmuth, der Reue &c. Wissen wir, wo hier die Grenzen zu ziehen? wo das eine Gefühl aufhört und das verwandte andere anfängt? wo z. B. die Sehnsucht endigt und das Vertrauen beginnt? Wenn uns der Text dabei nicht leitet, die Musik thut's gewiß nicht. Und das kann sie auch gar nicht. Die Seele ist mit allen ihren Empfindungen und Gefühlen ein so untheilbares, unbegreifliches Ganzes, daß das, was sie in ihrer Gesammtheit bewegt, auch nur in der Gesammtheit empfunden werden kann, und diese Gesammtheit drückt die Musik am besten aus durch die ihr inwohnenden wunderbaren Strömungen, die uns ewig ein Räthsel sein werden. Würde sie eine Empfindung so malen können, wie der Maler einen äußeren Gegenstand malt, so hätte sie ihren Zauber auf die Herzen der Menschen für immer verloren; denn das Gefühl in seiner Tiefe ist verronnen, sobald das Wort anfängt, dasselbe zu schildern, oder der Ton anhebt, dasselbe zu zeichnen. Darin besteht der große Vorzug der Musik, daß sie einer vielfachen Deutung fähig und in den verschiedensten Gemüthern, wenn nicht gleiche, so doch alle nur möglichen verwandten Empfindungsweisen anregt. Daher ist die abstrakte Musik als solche Allen unverständlich, denen nicht eine höhere Anschauung inwohnt, und diesen nur in so weit verständlich, als sich bestimmte Gemüthsrichtungen nach allgemeinen Gesichtspunkten in einer objektiv aufzufassenden musikalischen Idee zusammendrängen. Spiegelt in der abstrakten Instrumentalmusik sich nicht eine Grundstimmung ab, wie sie unbewußt die Seelen produktiv-künstlerischer Naturen durchzieht, so ist die Musik nicht der Ausfluß des begeisterten Genius und darum einer objektiven, höheren musikalischen Idee baar. Als Beweis nehme man irgend ein Motiv aus solcher Musik heraus, lege derselben Texte von gerade entgegengesetztem lyrischen Gehalte unter: so ist hundert gegen eins zu wetten, daß ein und dieselbe Me-

lodie dem Inhalte jedes einzelnen dieser beiden Texte anzupassen und ohne Schwierigkeit als eine dem Texte entsprechende Musik zu erklären ist.

In ähnlicher Weise wie die epischen Texte verhalten sich zur Musik auch die didaktischen. Zur Rechtfertigung der musikalischen Behandlung didaktischer Texte halten wir uns ebenfalls an die Aesthetik der musikalischen Form. Dazu kommt aber, daß didaktische Stoffe einen ethischen Werth haben und dadurch die Sittlichkeit befördern. Eine große Anzahl unsrer herrlichsten Choräle ist didaktischer Natur. Möchten wir sie der Musik entziehen? Nimmermehr; durch die Musik als Gewand verschaffen sich alle diese Kerngedichte viel leichter Eingang in des Kindes Seele, als ohne dieselbe. Und wir müssen dem aus voller Seele beistimmen, was Goethe über Musik schrieb, als er ihr in den Wanderjahren unter den Erziehungsmomenten jenes pädagogischen Utopiens eine so bedeutende Rolle einräumte. „Bei uns ist der Gesang," spricht der Aufseher dort, „die erste Stufe der Ausbildung. Alles Andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß, so wie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst, was wir überliefern von Glaubens- und Sittenkenntniß, wird auf dem Wege des Gesanges mitgetheilt. Von allem Denkbaren haben wir die Musik zum Elemente unsrer Erziehung gewählt; denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten." — Müssen wir den bildenden Einfluß der Musik im Allgemeinen anerkennen, so wird es uns auch erklärlich sein, warum z. B. die von Zumsteeg in Musik gesetzten Balladen von Schiller, die rein epischer Natur sind, und die von Romberg komponirte Glocke von Schiller, ein didaktisches Gedicht, trotz der mancherlei Schwächen in der musikalischen Conception, doch eine so große Anziehung auf unser Gemüth üben und über deren Inhalt eine Weihe ausgießen, die in dem Hörer die Liebe für Poesie und Musik entflammen können. Es vereinigt sich in diesen musikalisch-poetischen Werken zweierlei, was auf den totalen Menschen, auf Verstand und Gemüth einwirkt. Erfreut sich nämlich der Verstand an dem sittlichen Gehalte oder an der lebendigen Darstellung des poetischen Stoffes, so wird das Gemüth erhoben durch die ästhetische Form, durch das musikalische Gewand, welches hauptsächlich den Kern sittlicher Wahrheiten der Seele einprägen und somit auch die göttliche Idee der Tonkunst derselben vermitteln hilft.

Achtzehntes Kapitel.

III. A. Lyrische Texte.

Lection 6. 7. 8. 9. IV.

Lyrik und Musik sind der Ausdruck der Empfindung, Lyrik und Musik sind daher so innig verbunden, daß die eine ohne die andre nicht gedacht werden kann, ja daß die eine zur Verherrlichung der andern bestimmt ist. Wenn dagegen die Ansicht geltend gemacht wird, daß manche lyrische Produkte in ihrer Art so vollkommen seien, daß das Hinzutreten eines neuen Momentes, also der Musik, den schönen Eindruck der Poesie stören müsse, so ist diese Ansicht entschieden irrig. Es ist wahr, wir finden, besonders unter Goethe's Gedichten, Lieder, die auf der höchsten Stufe der Vollendung stehen und für die eine schönere Form kaum gedacht und erdacht werden mag. Tief ergreifen sie das Gemüth und zeigen den dichterischen Genius, der so Vollendetes geschaffen, in seiner Größe und Herrlichkeit. Es ist ferner wahr, daß wir Melodien zu diesen Liedern besitzen, welche der ganzen schönen Wirkung der Poesie störend entgegentreten. Schuld daran ist aber keineswegs die Musik als solche, Schuld daran ist die Musik, welche dem betreffenden Liedertexte von diesem oder jenem Komponisten gegeben worden. Eine vollendete poetische Form verlangt einen vollendeten musikalischen Inhalt, und ein vollendeter poetischer Inhalt verlangt eine vollendet musikalische Form, das eine so schwer, als das andre. Läßt sich z. B. ein vollendeterer Text denken, als der Goethe'sche: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh, in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch; die Vöglein schweigen im Walde. Warte nur, balde ruhest du auch."

Welch' heilige Ruhe haucht die himmlische Sprache! Lauschend stehen wir und wagen kaum zu athmen; tiefe Stille umfängt unser Ohr, nirgends auch nur die leiseste Ahnung. Sanfte Gefühle, göttliche Empfindungen durchbeben unser Gemüth und die glückliche Seele ahnt die himmlische Ruhe des Grabes, die unser nach kurzem Erdenwallen harret. Was verlangen wir von der Musik, die eine solche Ruhe und solche Empfindungen ausdrücken soll? Nicht süße, einschmeichelnde Melodie, nicht volle oder künstliche Harmonie, nicht leichte, bewegliche Rhythmen, — nein, den plastischsten und doch unscheinbarsten Ausdruck eines überirdischen Melodienhauches, das zauberischste, feenhafteste Elfengeflüster schwebender und doch heilige Ruhe athmender Harmonieklänge, die wohlthuende Symmetrie einer rhythmischen und doch wiederum ungebundenen Bewegung der Tongestalten. Wo ist bis jetzt diese Musik zu finden? Oder wollen wir aus der vorhandenen Melodie, wie sie dem Texte nun einmal gegeben, den Schluß ziehen: diese muß doch die einzig wahre Melodie sein, denn es existirt keine bessere —? Wer denkt und wer innig und tief empfindet, dem wird die Beantwortung jener Frage nicht schwer werden. Wollen wir uns aber eine vollendete Musik zu einem nicht minder vollendeten Lieder-

texte in unser Gedächtniß zurückrufen, so müssen wir uns der Composition Franz Schubert's zu dem schönen Liede von Goethe „Wanderers Nachtlied" erinnern: „Der du von dem Himmel bist, alles Leid und Schmerzen stillest, den, der doppelt elend ist, doppelt mit Erquickung füllest: Ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all' der Schmerz und Lust? Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!"

Wir können uns denn nicht mit der Idee befreunden, das vollendete Lied könne der Musik entbehren, so lange man uns nicht nachweisen kann, daß die vollendete Musik den Effekt der lyrischen Momente eines Gedichtes aufhebt. Dann liegt es ja aber auch in dem Wesen der sprachlichen Lyrik, daß sie im Ausdrucke der Empfindung, in Treue und Nachhaltigkeit dem Tonausdruck nachstehen muß. Es ist da wohl zu unterscheiden Form und Inhalt. Die Form der Dichtung überwiegt stets, selbst in den vollendeten Schöpfungen Goethescher Lyrik, den sachlichen Inhalt, da jene nach den unsrer Idee nach reinsten und edelsten Sprachausdrücken und metrischen Gebilden zu bemessen ist, dieser aber höchstens nur die matte Abspiegelung einer Seelenrichtung, oder die schwache Ahnung einer psychologischen Stimmung, die sich ihrer Totalität und Intensivität nach nie in äußere Formen einzwingen läßt, genannt werden kann. Würde demnach die musikalische Form auch der poetischen Form in mancherlei Beziehung nachstehen, so müßte doch die Musik als reinerer, unmittelbarster Ausdruck eines unaussprechlichen, undefinirbaren, in die verschiedenen Gebiete verwandter Gefühlsrichtungen auslaufenden Seelenzustandes ihr Uebergewicht über die Poesie behaupten, und daher ohne Zweifel als wesentliches Moment der Poesie zugesellt bleiben, wenn ihr nun einmal Vorzüge vor derselben nicht zugestanden werden sollen.

Die Schule ist angewiesen auf die Vokalmusik. In derselben ist dem jugendlichen Kreise, wie überhaupt jedem Kunstfreunde zugleich ein Kommentar in dem Texte beigegeben, der zur Erklärung und zum Verständnisse der Musik die ersten und richtigsten Aufschlüsse giebt. Dem Gesanglehrer ist es vorbehalten, durch eine sorgfältige Wahl der Liedertexte und Liederformen den Schüler nach und nach einzuführen in das Reich der Empfindungen, die dem jugendlichen Gemüthe am zugänglichsten sind, und durch stufenmäßiges Fortschreiten allmälig den Schüler im Voraus merken zu lassen, welche Reihe von Empfindungen, wovon die jungen Seelen bis jetzt noch keine Ahnung gehabt, das spätere Leben aufschließen und in der Seele wach rufen wird. Durch Vermittelung des Liedertextes und des Gesanges entsteht in des Schülers Seele die Heiterkeit, die unschuldige Freude, der Scherz, die Laune, der Humor, der Schmerz, die Wehmuth, die Trauer, die Zerschlagenheit, die Zerknirschung, der Trost, die Sehnsucht, die Hoffnung, die Demuth, die Ergebung, das Vertrauen, die Reue, die Bitte; es wird emporgehoben zu seinem Schöpfer in dem Gefühle der Liebe, der Zuversicht, der Ehrfurcht, der Majestät. Gefühle an und für sich sind dem jugendlichen Gemüthe nur so weit verständlich, als es dieselben aus eigener Erfahrung kennt. Soll nun die ganze Scala der edlen Gefühle in der menschlichen Seele der Jugend vorgeführt werden, und soll nun die einzelne Gefühlsrichtung in des Schülers Seele eine gleiche Richtung hervorrufen, so muß

der Lehrer durch den *konkreten* Fall zu vermitteln suchen, was eine *abstrakte* Erklärung verfehlen würde. Und dieser konkrete Fall ist dem Texte zu entnehmen. Ist dieser Text rein lyrisch, so ist auf Grund dieser Lyrik in das Leben hineinzuschauen und ein Fall herauszunehmen, der in Wechselbeziehung mit Text und Musik die richtige Gefühlsanschauung im Schüler verbürgen hilft. Die Behandlung lyrischer Texte auf der oberen Stufe einer Schule setzt dreierlei Gesichtspunkte voraus, von denen aus dieselbe geschieht. Sie verlangt:

1. *die Schilderung eines konkreten Falles aus dem Liede heraus,*
2. *die Charakteristik der Gefühls- und Empfindungsweise, welche das Lied durchweht,* und
3. *den Nachweis, daß die Musik des betreffenden Liedes der Ausdruck dieser Gefühls- und Empfindungsweise ist.*

In Betreff des ersten Punktes hängt es von der Gewandtheit und der wissenschaftlich-gemüthlichen Bildung des Lehrers ab, ob er die Schilderung ganz aus seiner *Individualität* heraus, oder auf Grund irgend eines guten, anerkannt *klassischen Produktes* geben will. In dem theoretisch-praktischen Cursus ist bei vielen Liedern auf ein entsprechendes Gedicht aus unsrer Literatur hingewiesen, das den Inhalt des Liedes durch poetische Schilderungen ganz, oder doch annähernd erläutert. In Betreff des zweiten Punktes sind die verschiedenen Abstufungen irgend eines Gefühles der Schilderung zu entnehmen und in den einzelnen Strophen des Liedes aufzusuchen. In Betreff des dritten Punktes ist jede einzelne Strophe des Liedes mit der Melodie zu vergleichen und zu prüfen, wie die Melodie dem Inhalte jeder neuen Strophe gemäß behandelt und gesungen werden muß. Ein Beispiel wird uns das klarer machen.

Schifferlied.



2. Ihr dunkelblauen Wogen, Fidolin! Wo kommt ihr hergezogen? Fidolin. Kommt ihr vom fernen Strand? Laßt sie rollen, denn sie sollen noch zurück ins Heimathland. Fidolin, Fidolin!

3. Mag ich auf Wellen schwanken, Fidolin! sind immer die Gedanken — Fidolin — doch dort im Heimathland. Was ich singe, das erklinge bis hinüber an den Strand! Fidolin, Fidolin!

4. Was ich jetzt fern muß singen, Fidolin! bald wird es näher klingen. Fidolin! Meine Fahrt ist bald vorbei; meine Lieder sing' ich wieder dann im lieben Heimathland. Fidolin, Fidolin!

Schilderung:

Wir haben vor uns das Schifferlied. Es versetzt uns im Geiste hin nach dem Ocean, dessen Fluthen das Fahrzeug umspielen, und dessen Winde die Segel schwellen. Strophe 1: Die Anker sind gelichtet. Innerlich bewegt hat der Vater den heimathlichen Boden verlassen, der weinenden Familie Lebewohl gesagt. Schnell sieht er sich der Heimath entführt, dem Lande, das ihn geboren, erzogen; das ihm so manche Freude gebracht. Mit Ergebung, Vertrauen und Zuversicht hat er sich auf das unsichere Element begeben, vor dessen grausiger, verderblicher Tiefe ihn nur ein Brettlein schützt. Unverweilt schaut sein Auge der Gegend zu, wo das Liebste wohnt, das ihm angehört. Es schlagen die Wellen, es brausen die Fluthen, es düstert die Ferne, es schwindet das Land. Lebewohl ruft er dem fernen Lande noch einmal zu. Noch einmal zeigt es sich seinen Blicken, ein Wolkensaum am Horizonte, um vielleicht auf immer zu entschwinden. Tausend Gedanken durchkreuzen den Geist und düstere Gefühle erfüllen die Seele. Werd' ich es wieder sehen und meine Lieben auch? Das ist die Frage, die ihn immer und immer wieder vor die Seele tritt, und mit ihr kommen schauerliche Gedanken von Tod und Trennung. Wolken thürmen sich auf am Himmel; Wolken thürmen sich auf in seinem Geiste; schwärzer und schwärzer umdüstern sie den Blick; es erfaßt ihn die Sehnsucht; es ergreift ihn die Wehmuth, und der bangen Brust entsteigen die Worte: „Ach, wie gerne wär' ich in dem Heimathland!" Und das süße Wort „Heimath," wie erfaßt es sein Gemüth, wie durchbebt es seine Seele! Und wie der Sohn der Berge fern von den heimathlichen Thälern in Thränen, Thränen des Heimwehs, ausbricht, so weint des Vaters Seele stille Thränen, und in sehnsüchtigem Verlangen ruft und singt er die lieblichen Heimathklänge: „Fidolin, Fidolin!"

Gefühle:

Ernst die Scene, und dieser Ernst erfaßt auch die Sänger des Liedes. Entschlossenheit, Ergebung und Zuversicht zeigt der Mann beim Abschied von dem Liebsten, das er hat, beim Anblick der Gefahr, die auf ihn eindringt, mag seine Seele auch noch so traurig sein. Die Sehnsucht nach dem Theuersten erfaßt ihn in der Fremde; seine Gedanken sind in der Heimath und wollen sich von derselben nicht trennen.

Musik:

Ein ernstes Gefühl verlangt ein gemessenes, ruhiges Tempo. Das Gefühl des Ernstes entsteht; es steigert sich je nach dem Näherrücken des Augenblicks der Trennung und hat seinen höchsten Grad erreicht bei der Abfahrt. Daher die Steigerung im Tonausdruck vom piano bis zum forte in den beiden Versen „das Schiff streicht durch die Wellen" und „vom Ost die Segel schwellen", wo durch die Steigerung des Tones zugleich der Tonmalerei bei dem Worte „schwellen" Genüge geleistet. Immer ist das Auge der Heimath zugewandt, von der es sich nicht wegwenden will, daher ritardando in dem lieblichen Heimathklang „Fidolin", der so süß in der Seele nachklingt und endlich im „Fidolin" der 2. Stimme sanft verhallt. Die Entschlossenheit, Ergebung, Zuversicht in dem Verse „Verschwunden ist der Strand" verlangt einen sichern, präcisen und starken Tonausdruck. Bald verschwindet aber diese männliche Entschlossenheit, und die Sehnsucht kehrt in die Seele ein. Im Takt nachgebend, mit schwächerer Stimme tönt es piano „ach, wie gerne wär' ich in dem Heimathland," und mit erhöhter Zuversicht steigert sich der Ton beim vorletzten „Fidolin" in d und f zur höchsten Stärke, um in Weichheit und Milde im letzten „Fidolin" langsam auszuhauchen.

Schilderung: Strophe 2 und 3.

Vorwärts eilt das Schiff in schnellem Fluge weiter und weiter ohne Rast und Ruh'. Nicht Abenteuersucht, nicht Neugier, nicht Lebensüberdruß haben den Seemann hinaus getrieben auf die tobenden Wogen: die Nothwendigkeit, der Beruf, die Pflicht ist es. Das giebt dem Schiffer frischen Muth; das stärkt sein Gottvertrauen; Ruhe und Trost fühlt er in seinem Gemüthe. Lieblicher und lieblicher malt er sich die Heimath in seinem Geiste aus. Seine Phantasie hascht nach Gegenständen, die von der Heimath kommen, die zu der Heimath eilen. Den dunkelblauen Wogen, den nächsten freundlichen Boten, sendet er Grüße mit an das geliebte Land; er treibt sie an, daß sie eilen und den Lieben daheim zuflüstern mögen, was sie auf dem weiten Meere vernommen, und laut und lauter singt er, daß es dringe bis hinüber an den Strand.

Gefühle:

Ruhe und Trost erfüllen des Schiffers Gemüth während der Fahrt. Freudige Erregtheit empfindet er bei jeder heimathlichen Erinnerung. Mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit möchte er überall Boten aus und nach der Heimath begegnen.

Musik:

Ruhe ist der vorherrschende Charakter der Musik in Strophe 2 und 3; darum der Vortrag des Liedes streng taktgemäß. Bewegter im Tempo und zunehmend in der Tonstärke erscheint die freudige Erregtheit bekundende Stelle „laßt sie rollen, denn sie sollen noch zurück ins Heimathland." Ritardirend tritt das „Fidolin" natürlicher Weise stets auf, um morendo zu verschwinden.

Schilderung: Strophe 4.

Das Ziel der Fahrt ist erreicht. Das Schiff wendet sich, und mit frischem Winde eilt es dem Vaterlande wieder zu. Freudige Gefühle voller

Hoffnung entstehen in des Schiffers Seele. Der Gedanke des Wiedersehens drängt Alles zurück und steigert den Lebensmuth. Freude strahlt in seinen Zügen und seine Worte verkünden, wovon das Herz so voll ist.

Gefühle:

Hoffnung und Freude des Wiedersehens hat die Traurigkeit verscheucht.

Musik:

Hoffnung verlangt Festigkeit und Kraft im Vortrage, forte bei der Stelle: „Meine Fahrt ist bald vorbei"; accelerando „meine Lieder ꝛc." nimmt zu, bis die Fermate im hohen f das „Fidolin" ankündigt, daß die Heimath erreicht sein wird, und das langgedehnte letzte „Fidolin" verkündet, daß sich die Seele am heimathlichen Herde glücklich fühlt und sich von demselben nicht wieder trennen mag.

Wir lernen aus dem allen, daß jede Strophe einen besondern musikalischen Vortrag verlangt, und daß der Schüler diesen Vortrag ganz von selbst finden lernt, wenn er den textlichen Inhalt mit Wärme und Gemüth erforscht hat. Aeußere Zeichen für den Vortrag da nach dem Liede beizugeben, ist überflüssig, wie denn überhaupt jeder Schüler von Beginn des Unterrichtes an dazu angeleitet werde, daß er aller Zeichen entbehren lerne. Das Singen nach vorgeschriebenen Zeichen ist ein Nothbehelf, der bei einem gut organisirten Gesangscursus höchstens auf der untersten Stufe zu entschuldigen ist. Wie hier das Schifferlied behandelt worden, so sind alle Lieder auf dieser Stufe zu behandeln.

Der treffliche Inhalt des Liedes erheischt es, das Tempo der Musik mehr oder weniger zu verändern. Die Veränderung des Tempo kann, da sie nicht von allgemeinen Regeln abhängt, überall im Liedgesange, in den einzelnen Versen ein und derselben Strophe geschehen, wenn dieselbe durch den lyrischen Stoff begründet ist. Es scheint freilich, als ob solche Behandlung lyrischer Melodien in unbegrenzte Willkür, in ein Tempo rubato, das nie zu billigen, auszuarten droht. Dem ist aber nicht so. Denn mit der Abweichung vom ursprünglichen Tempo darf der regelmäßige Wechsel in der Aufeinanderfolge der Taktheile nicht unterbrochen werden; vielmehr muß nach Maßgabe des Textes bald diesem, bald jenem Intervall der Melodie, bald diesem, bald jenem rhythmischen Gliede der musikalischen Periode von seinem Zeitwerthe etwas genommen und dieser entzogene Zeitwerth mit verhältnißmäßiger Geschwindigkeit dem nächsten Intervall oder dem nachfolgenden rhythmischen Gliede zugetheilt werden. Nur so ist die momentane Tempoveränderung mitten in der nächsten Strophe zu Gunsten der gleichmäßigen Taktbewegung auszugleichen — freilich eine Kunst, die durch Geschmack, Studium und Erfahrung erlangt sein will.

Am Ende vieler Liedertexte in Stufe IV. sind die Namen von Gedichten angeführt, die als Paralleltexte dem Liedertexte an die Seite gestellt werden können. Die meisten dieser angedeuteten Gedichte sind in der Gedichtsammlung von Echtermeyer, welche in vielen Schulen beim Unterrichte gebraucht wird, enthalten. Der Lehrer mag sie nach eigenem Ermessen mit Würde und poeti-

schem Schwunge selbst vorlesen, jedoch erst dann, wenn die Musik des Liedes von den Schülern schon begriffen und möglichst vollkommen vorgetragen werden kann. Der poetische Eindruck in unmittelbarer Verschmelzung mit dem musikalischen verfehlt seine Wirkung auf die jungen Herzen nicht, und die Poesie ist in der lyrischen Musik der Wegweiser, der das kindliche Gemüth unter Melodien und Harmonien in die Sphären geleitet, wo ihm aus den herrlichen Klängen die göttliche Stimme der Musik entgegen tönt.

Neunzehntes Kapitel.

III. B. Lyrischer Tonausdruck und dessen Tonform.

Man hat behauptet, daß in dem Charakter der einzelnen Tonarten auch die charakteristischen Unterschiede der verschiedenen Gefühlsrichtungen und Empfindungsweisen der Seele ausgeprägt seien. Obwohl nun der Ton an und für sich kein Gefühl bestimmt ausdrücken kann, so ist doch nicht zu leugnen, daß die Tonarten eine gewisse allgemeine Analogie mit den mannigfaltigen Gefühlsweisen unsrer Seele zeigen, sofern die eine oder die andere dieser Tonarten sich mehr als Ausdruck für diese oder jene Gefühlsweise eignet. Man hat da analog der Scala der Gefühle eine Scala der Tonarten aufgestellt, von denen jede einzelne als Tonausdruck irgend eines Gefühls angesehen werden kann. Nach derselben erscheint in C-dur die Majestät, die Kraft, in G die Ruhe, der Gleichmuth, in D die lärmende Fröhlichkeit, in A die Hoffnung, in E die Zärtlichkeit, in H die Ueberspannung, in F die gemüthliche Heiterkeit, in B die Kühnheit, die Erhabenheit, in Es die religiöse Feierlichkeit, in As das tiefsinnige Gefühl, die sentimentale Sympathie, in Des die himmlische Verklärung, in Ges oder Fis das Schwanken zwischen Himmel und Erde. Wenn nun auch nicht mit apodiktischer Gewißheit aus jeder dieser Tonarten auf Grund des Textes einzig und allein das bestimmt angegebene Gefühl heraus zu kommentiren ist, so ist doch gar nicht zu leugnen, daß es nicht gleichgültig ist, welche Tonart man für irgend einen lyrischen Text wählt, und daß dies bei den betreffenden Compositionen wohl zu beachten ist.

Das Gefühl ist der Steigerung fähig, und nach dem Grade der Steigerung richtet sich der Ausdruck und somit wieder der Eindruck desselben auf das fremde Individuum. Die Musik als unmittelbarer Ausdruck des Gefühles ist dieser Steigerung weit zugänglicher als das Wort und muß deßhalb durch eine richtigere Steigerungsfolge das Gemüth des Hörers tiefer ergreifen. Die Gefühlssteigerung bis zu dem höchsten Grade offenbart sich in den Gesichtszügen, erfaßt den Menschen nach der einen oder andern Richtung hin in seinem innersten Nervenleben und regt ihn auf bis zum höchsten Entzücken. Von dem Sänger, der die richtige Steige-

rung des Gefühles durch den Vortrag im Gesange ausdrückt und so den Hörer mit den lebendigsten Sympathieen erfüllt, sagt man, er singe mit Passion, und ein Mensch, der in dieser Art die Musik zu behandeln weiß, aber nur ein solcher kennt die Weihe der Kunst und wird diese Weihe auf alle auszugießen verstehen, die für Musik empfängliche Herzen haben. Es scheint fast, als ob Passion nur Eigenthum des Südländers sei, und als ob sie den Bewohnern der nördlichen Gegenden nicht in dem Maße inwohne, wie jenen. In der That ist es staunenswerth, mit welcher Gluth der Empfindung, mit welcher Leidenschaft der Sohn des Südens seine Lieder zu singen vermag. Jeder Nerv, jede Muskel ist in Aufruhr, und das flammende Auge strahlt lebendig wieder, was die Seele so gewaltig erregt. Unwillkürlich reißt er fort, wer ihn vernimmt, und gleiche Aufregung erfaßt den Sänger und den Hörer. Wie kalt, wie gemüthlos dagegen klingt oftmals das Lied, das uns die Sänger und Sängerinnen in unsern Konzertsälen hören lassen! Da drechseln und zirkeln sie, um den Ton so mundgerecht als möglich hervorzubringen; da wechselt der Ton im forte und piano ab, um Kolorit in den sonst monotonen Gesang zu bringen; da singen sie Rouladen auf Rouladen, die eine zierlicher als die andre: aber Passion ist nirgends zu entdecken. Schöne Formen oftmals, aber wenig Leben; dem Buchstaben der Theorie oftmals genügend, der Idee der Kunst widerstrebend. Was Wunder, wenn da das Herz kalt bleibt! Was Wunder, daß da die Musik vergebens tönt und das Gemüth nimmer erwärmt! Da nennt man die Form das Höchste und die Idee das kleinste. Da überhäuft man Routine, Geläufigkeit, mechanische Fertigkeit, Virtuosität mit Lobsprüchen und Phrasen, und die Einfachheit, die Innerlichkeit, die Wärme, die Gemüthlichkeit nennt man Mittelmäßigkeit, die keine Beachtung verdient. O eitle Verblendung! Lernet erst die Einfachheit in der Kunst schätzen, verlanget nur Passion im Vortrage der Künstler, und ihr werdet in euren Konzerten nicht sehen, sondern hören, und in eurem häuslichen Kreise nicht blos singen und spielen, sondern mit Verständniß und Passion singen und spielen wollen.

Sage Niemand, die Natur habe ihm die Passion versagt. Wer sich ein unverdorbenes Gemüth, einen biedern Sinn und ein warmes Herz für Kunst zu bewahren gewußt, dem ist es auch Bedürfniß, die heilige Tonkunst mit Gefühl und Wärme zu pflegen. Mögen unsre Schüler in der Einfachheit die Schönheit und in dem Gefühlsausdruck die Gemüthlichkeit begreifen und fühlen lernen. Mögen sie von Jugend auf darauf hingewiesen werden, daß nicht in dem Wie viel? sondern in dem Wie? die wahre ästhetisch-gemüthliche Seite der Kunst zu suchen sei. Möchten sie die Bravour und die gemüthlose Technik unsers modernen Virtuosenthums fliehen, dagegen das Innige und Seelenvolle klassischer Einfachheit im Liede lieben lernen! Möchten sie fern bleiben von der Sucht, durch Gewandtheit in Technik und todtes Formenwerk vor dem Publikum zu glänzen, dagegen Befriedigung finden in der Kunstpflege im gemüthlichen häuslichen Zirkel, in dem stillen Freundeskreise und in den Stunden einsamer Zurückgezogenheit. Wenn alle Gesanglehrer in diesem Sinne wirkten, unsere Konzerte und Theater würden wahrhaftig bald die Stätten sein, wo musi-

kalische Bildung im eigentlichen und wahren Sinne des Wortes anzutreffen wäre. —

Der Inhalt des Liedes liegt dem kindlichen Gemüthe näher, als die Form, und die Schilderung desselben, verbunden mit dem musikalischen Ausdruck, ist es vornehmlich, die in der jugendlichen Seele verwandte Gefühle entstehen läßt. Je mächtiger die Musik nun auf den Schüler einwirkt; je tiefer sie in sein Gemüth eindringt; je mehr sie den innern Menschen mit dem Gewande sinniger Gemüthlichkeit und Herzlichkeit zu umhüllen strebt: um so mehr muß der Gesanglehrer auf dieser Stufe wachen, daß die Wirkung der Musik nicht eine einseitige, sondern eine Gesammtwirkung werde. Einseitig und darum weniger segensvoll wirkt die Musik, wenn durch sie das Gemüth zur Sentimentalität, zur Ueberschwänglichkeit, zur Extase, zur Schwermuth geführt wird, das eine so krankhaft, als das andere. Wie ist diese Klippe zu vermeiden? Durch zweierlei besonders, und zwar 1. dadurch, daß der Lehrer in der Wahl seiner Lieder die mannigfaltigste Mischung der Gefühlsrichtungen zur Anschauung bringt und niemals eine einzige Empfindungsweise und besonders nicht die, die Sentimentalität begünstigende vorwalten läßt, und 2. dadurch, daß er auch dem Verstande durch die Musik Nahrung giebt, indem er die textlichen und die musikalischen Formen nach den sprachlichen, musikalischen, ästhetischen Gesetzen in ihrer gegenseitigen Beziehung durch die Schüler erkennen läßt. Besonders ist es der letzte Punkt, über den uns hier noch einige Erläuterungen übrig bleiben. Der Gesangunterricht begiebt sich zur Erreichung des verlangten Zweckes nun wieder auf das Gebiet der Wissenschaft, wendet sich somit wiederum an die Denkkraft des Schülers und schafft durch Uebung der Verstandes-Kräfte in Verbindung mit der Wissenschaft ein natürliches Gegengewicht gegen den mysteriösen Nimbus einer unbewußten, süßlichen Empfindungsweise. Durch Zergliederung der Form, durch Vergleichung dieser Formen untereinander, durch das Zurückführen derselben auf die richtigen Gesetze, durch Beurtheilung derselben nach feststehenden Grundsätzen erzeugt sich das sogenannte Kunstbewußtsein und mit demselben das geläuterte Gefühlsleben, das allein das Ergebniß der wahren Einsicht, des richtigen Kunstverständnisses und der echten musikalischen Bildung genannt werden muß. Das geläuterte Gefühl allein wird des wahren Genusses durch die Musik theilhaftig sein. Wer ein solch' geläutertes Gefühl sich zu schaffen gewußt, dem bleiben die Ergüsse einer übertriebenen Empfindung fern; dem sind phrasen- und salbungsreiche Worte beim Anhören irgend eines Kunstwerkes fremd; den bestimmt ein flüchtiger, unbestimmter, subjektiver Eindruck nicht zu einer einseitigen Kritik; der läßt sich in seinem Urtheile durch den bloßen Künstlernamen nicht beirren, am wenigsten aber seine Vernunft dadurch gefangen nehmen. Ein solch' geläutertes Gefühl ist der Schatz, den die Lyrik und die Musik gemeinschaftlich unsern Schülern mit in das Leben zu geben haben; Lyrik und Musik können es, wenn beim Gesangunterrichte durch beide neben der Gemüthsbildung die Denkkraft durch Herauskehrung der sprachlich musikalischen Formen zu berücksichtigen nicht versäumt wird.

Was die sprachlichen Formen anbetrifft, so haben wir den Schüler hier

zunächst in das Gebiet der Poesie hineinzuführen und ihm die Gesetze der Prosodie klar zu machen. In dem Kapitel über Rhythmus haben wir schon darauf hingewiesen, daß in dem Texte ein Unterschied der Silben als Hebung und Senkung zu beachten ist; wir kommen hier wieder darauf zurück, sofern auf dieser Erscheinung der metrische Bau des Liedertextes beruht. Hier betrachten wir aber Hebung und Senkung als ein für sich bestehendes Ganzes. Dieses Ganze ist der Versfuß. Mehrere solcher Füße, zu einem rhythmischen, größeren Ganzen vereinigt, bilden einen Vers, und mehrere Verse zu einem durch Form und Idee bedingten und zusammenhängenden Ganzen verbunden, bilden die Strophe. Die in unsern Liedern am häufigsten vorkommenden Versfüße sind

der Jambus, bestehend aus einer metrischen Kürze und einer metrischen Länge: ◡ –

der Trochäus, bestehend aus metrischer Länge und Kürze: – ◡

der Dactylus, bestehend aus 1 metrischen Länge und 2 metrischen Kürzen: – ◡ ◡

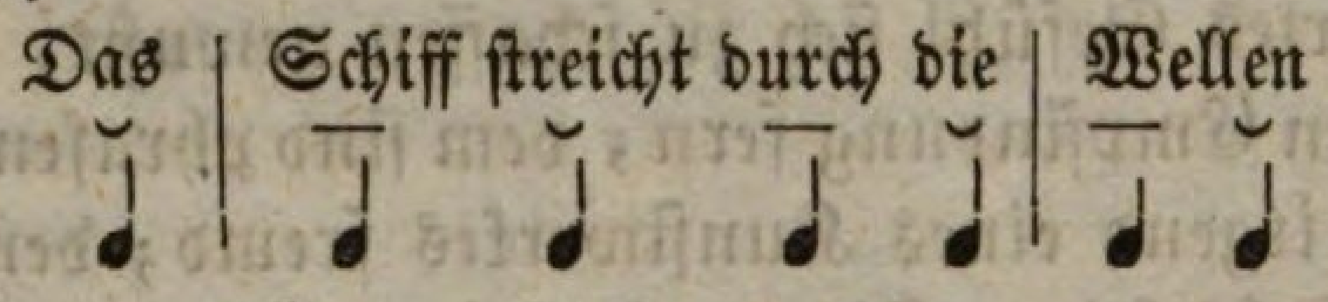
der Anapäst, bestehend aus 2 metrischen Kürzen und 1 metrischen Länge: ◡ ◡ –

der Spondäus, bestehend aus 2 Längen: – –

Der letztere tritt nicht als herrschendes Versmaß in dem Texte auf, darum wollen wir ihn hier nicht weiter berücksichtigen. Metrische Längen und Kürzen entsprechen in der Musik den schweren und leichten Taktheilen, woraus leicht zu ersehen ist, welche Taktart sich für jede dieser Versarten am ersten eignet. Der jambische Vers beginnt mit einer Kürze, seine Melodie muß demnach wohl auch mit einer musikalischen Kürze, also einem leichten Taktheile beginnen. Da aber kein voller Takt mit einem leichten Taktheile beginnt, so folgt daraus, daß die Melodie des jambischen Verses den Auftakt haben muß;

Das | Schiff streicht | durch die | Wellen
◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡

Der Versfuß hat hier zwei Glieder; sein Text ist demnach zunächst auf den geraden und zwar auf den Zweitakt angewiesen, mag dieser nun Halbe, Viertel oder Achtel enthalten. Da zwei Takte zusammengenommen den 4-Takt geben, so ist der jambische Vers auch für denselben empfänglich, ob ästhetisch zu rechtfertigen, hängt von dem Fluß des Verses und von der Biegungsfähigkeit der melodischen Form ab:



Eine Länge ist zweien Kürzen gleich zu achten, und würden wir für die eine Länge des Jambus zwei Kürzen setzen, so würde der ganze Versfuß: ◡ – gleich sein dem Versfuße: ◡ ◡ ◡, also drei Kürzen. Da nun nach unserm Gefühle mehrere regelmäßig aufeinanderfolgende Zeittheile selbst in ihrer größten Monotonie doch noch einen Accent auf den ersten dieser Zeittheile zulassen, ja erfordern, so folgt daraus, daß auch die erste dieser drei Kürzen einen flüchtigen Accent ⩡ hat und somit der jambische Vers auch nach der ungeraden, der dreitheiligen Taktart musikalisch zu behandeln ist. Je nachdem man nun den

Accent der ersten Kürze zu markiren gedenkt, je nachdem kann der Takt zum $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ oder $^3/_{16}$ Takt werden; nur erlaubt in der Wirklichkeit der Text nicht, daß für eine metrische Länge zwei Kürzen gesetzt werden, obwohl diese Länge durch zwei aufeinanderfolgende Töne verschiedener Tönhöhe ausgedrückt sein kann.



Der trochäische Vers beginnt mit einer Länge, seine Melodie mit einem guten Taktheil, also ohne Auftakt,

Bei der stil len | Mondes hel le ||
— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ ||

der jedoch auch hier Statt hat, wenn nämlich die Länge ausnahmsweise zur Kürze herabgestimmt wird.

Bei der | stil len | Mondes | hel le ||
⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ||

Daß die Musik dieser Versart ebenfalls beide Taktarten haben kann, folgt aus dem Vorhergehenden.

Der dactylische und der anapästische Vers haben ein dreitheiliges Versmaß und durch dasselbe zwei Kürzen gegen eine Länge, mithin mehr Beweglichkeit und Lebendigkeit, als die beiden ersten. Daher sind beiden die ungeraden Taktarten am angemessensten. Der dactylische Vers gewinnt offenbar durch den 3-Takt und wird daher auch gewöhnlich Melodien in dieser Taktart erhalten. Doch ist auch bei ihm, wie beim anapästischen der gerade Takt nicht unmöglich, mit dem Unterschiede, daß ersterer mit vollem Takt beginnen kann, letzterer aber stets mit dem Auftakt und zwar mit zwei aufeinanderfolgenden Tönen beginnen muß.



In der Uebereinstimmung zwischen Versmaß und Musik besteht die metrische und musikalische Verwandtschaft des Liedes. Damit der Schüler diese

metrische und musikalische Uebereinstimmung recht begreife, so hat er die schriftlichen Uebungen nach der Lection 12, obere Stufe IV, anzustellen, welche hier unter 1 und 3 bezeichnet stehen und je nach dem Bedürfniß an den im Gesangscursus vorhandenen Melodien vom Lehrer auszudehnen sind.

Nach dem Metrum der Strophe muß eine Melodie immer die ursprüngliche und daher die natürlichste sein, nämlich die, wo den Längen und Kürzen durch die entsprechenden guten und schlechten Takttheile entsprochen wird. Wir haben aber gelernt, daß die Stammform der Melodie, wie wir sie hier einmal nennen wollen, noch viel Ableitungsformen zuläßt, je nachdem die Dauer der Töne verlängert oder abgekürzt, oder der Takt verändert wird, oder beides zugleich geschieht. Es ist diese Veränderung der melodischen Stammform jedoch keine willkürliche, vielmehr fußt sie auf einem tieferen Grunde, auf dem Accent der Declamation. Dieser Accent kann mit dem metrischen Accent zusammenfallen, darf aber niemals durchgängig mit demselben übereinstimmen. Der deklamatorische Accent wird bestimmt durch die Wichtigkeit der textlichen Idee und fällt auf die Worte des Textes, welche den Ausdruck dieser textlichen Idee ausmachen. Die Aufgabe des Schülers ist hier 1. den metrischen und den deklamatorischen Accent wohl zu unterscheiden und an den verschiedenen Strophen nachzuweisen, und 2. zu bestimmen, wo und wie oft der metrische und der deklamatorische Accent zusammenfallen.

Beispiel: Metrischer Accent.

Kennt ihr das Land, so wunderschön	⏑ —	⏑ —	⏑ —	⏑ —
In seiner Eichen grünem Kranz,	⏑ —	⏑ —	⏑ —	⏑ —
Das Land, wo auf den sanften Höhn	⏑ —	⏑ —	⏑ —	⏑ —
Die Traube reift im Sonnenglanz?	⏑ —	⏑ —	⏑ —	⏑ —
Das schöne Land ist uns bekannt,	⏑ —	⏑ —	⏑ —	⏑ —
Es ist das deutsche Vaterland.	⏑ —	⏑ —	⏑ —	⏑ —

Deklamatorischer Accent.

Kennt ihr das Land, so wunderschön,	⏑ =	⏑ =	⏑ =	⏑ =
In seiner Eichen grünem Kranz,	⏑ —	⏑ —	⏑ =	⏑ =
Das Land, wo auf den sanften Höh'n	⏑ =	⏑ —	⏑ =	⏑ =
Die Traube reift im Sonnenglanz?	⏑ =	⏑ —	⏑ =	⏑ =
Das schöne Land ist uns bekannt,	⏑ =	⏑ =	⏑ —	⏑ —
Es ist das deutsche Vaterland.	⏑ —	⏑ =	⏑ =	⏑ =

Daß in der Musik der deklamatorische Accent durch Töne von entsprechendem Tongewichte (Tondauer) ausgedrückt sein muß, wird Jedem einleuchten. Es ergeben sich hier für den Schüler wiederum zweierlei Aufgaben:

1. nachzuweisen, ob in der dem Texte gegebenen Melodie der metrische Accent mit der musikalischen Folge von guten und schlechten Takttheilen übereinstimmt, und
2. ob der deklamatorische Accent durch Töne von größerem Tongewichte, also von längerer Dauer, überall ausgedrückt ist.

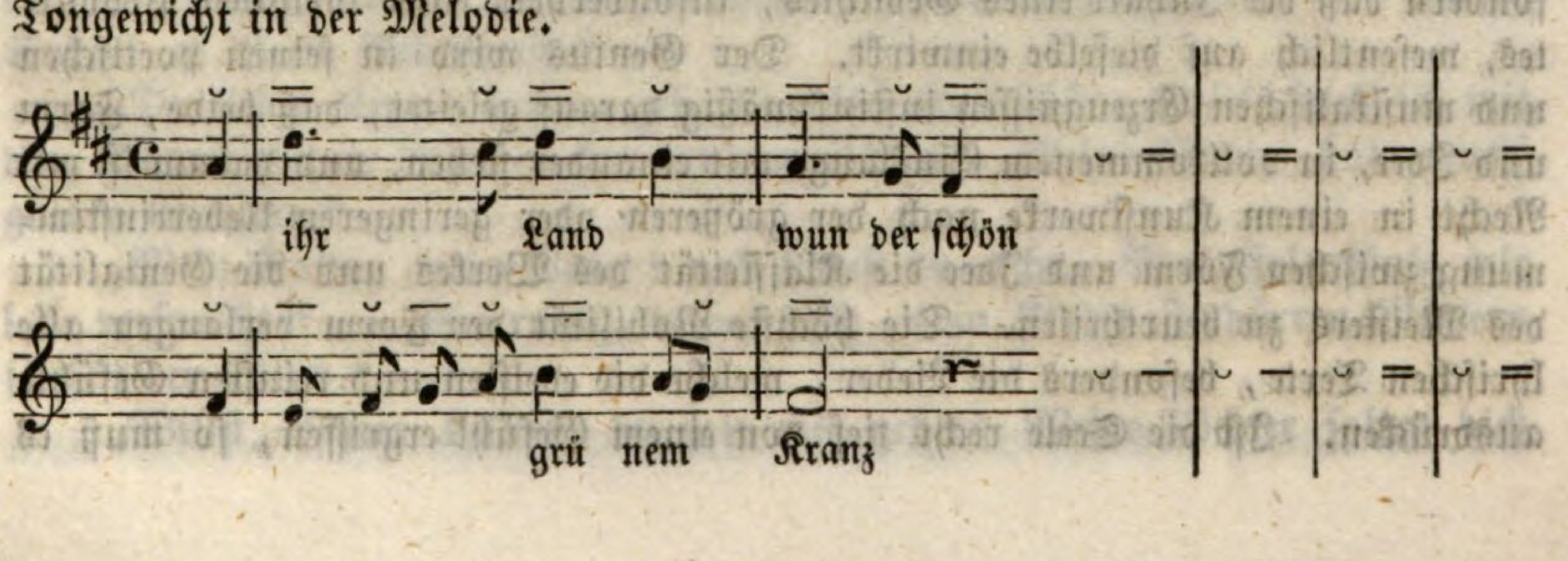
Die größere oder geringere Uebereinstimmung zwischen Text und Musik wird dem Schüler ein sicheres Kriterium sein, den Grad der Verwandtschaft zwischen Text und Musik zu erkennen.

Beispiel: Uebereinstimmung zwischen metrischem Accent und guten und schlechten Takttheilen in der Melodie.



Der metrische Accent stimmt hier mit dem musikalischen vollkommen überein. Es könnte den Anschein gewinnen, daß im V. 2 „Eichen" in der Melodie die metrische Länge auf einem schlechten Takttheil stehe, indeß dem ist nicht so. Man muß bedenken, daß durch die Verwandlung der ursprünglichen zwei Viertel der ersteren Takthälfte in vier Achtel auf den Worten „seiner Eichen" das 3. Achtel in demselben Verhältnisse zu den vier Achteln steht, als das 3. Viertel in 4/4 Takt zu den vier Vierteln ein und desselben Taktes. Es ist daher in dieser Verbindung als guter Takttheil anzusehen und demgemäß als guter Takttheil und der metrischen Länge entsprechend zu betrachten. Die Melodie ist in Hinsicht des metrischen Accentes dem Texte durchaus verwandt.

Beispiel: Uebereinstimmung zwischen deklamatorischem Accent und Tongewicht in der Melodie.





Nach dem Gedichte haben 17 Wörter (wenn die zusammengesetzten als 2 selbstständige Wörter betrachtet werden), nach der Melodie 16 Wörter den deklamatorischen Accent. Es folgt daraus, daß Text und Musik in ganz naher Verwandtschaft zu einander stehen, also den Gesetzen der Kunst hinlänglich genügen. Durch Vergleichung des metrischen Baues und des deklamatorischen Accentes mit der musikalischen Form und der musikalischen Declamation lernt der Schüler die ästhetische Symmetrie der Kunstformen kennen und wird so in den Stand gesetzt, selbstständig über den Werth irgend einer Liedform zu urtheilen und sein Urtheil durch vernünftige, aus der Sache selbst zu folgernde Motive zu begründen. Er lernt einsehen, worin die Schönheit textlicher und musikalischer Formen bestehe. Ohne diese Einsicht wäre sein Geschmack für Kunstformen schwerlich zu bilden; mit dieser Einsicht bildet sich in ihm ein eigenes Urtheil, eine Selbstständigkeit, die ihn auch hier vor Nachbeterei der Meinungen Anderer bewahren wird. Je mehr der Schüler befähigt worden, den Connex zwischen textlichen und musikalischen Formen zu erkennen und besonders mehrere Melodien zu einem und demselben Texte mit einander zu vergleichen, wie dies in der Lection 4 IV. an zwei Melodien eines einzigen Textes deutlich gemacht worden, um so eher wird er dann auch verstehen lernen, daß nicht nur diese äußerliche Uebereinstimmung nach ästhetischen Gesetzen erzielt wird, sondern daß der Inhalt eines Gedichtes, insonderheit eines lyrischen Produktes, wesentlich auf dieselbe einwirkt. Der Genius wird in seinen poetischen und musikalischen Erzeugnissen instinktmäßig darauf geleitet, daß beide, Form und Idee, in vollkommenem Einklange mit einander stehen, und darum ist mit Recht in einem Kunstwerke nach der größeren oder geringeren Uebereinstimmung zwischen Form und Idee die Klassicität des Werkes und die Genialität des Meisters zu beurtheilen. Die höchste Nobilität der Form verlangen alle lyrischen Texte, besonders die Lieder, welche die edelsten und reinsten Gefühle ausdrücken. Ist die Seele recht tief von einem Gefühl ergriffen, so muß es

durch die geringste Störung in der Melodienform eben so verletzt werden, wie derjenige verletzt wird, der eine herrliche, poetische Schilderung plötzlich durch einen echt prosaischen Ausdruck unterbrochen sieht. Mit der reinen Lyrik sind dithyrambische Weisen, sowie Frivolität in der Musik unverträglich, und das jugendliche Gemüth muß alle dergleichen musikalische Aeußerungen als Gemeinheit und Entweihung des Heiligsten verwerfen. An heitern Formen, als Ausdruck unschuldiger Heiterkeit, wird es sich erfreuen, sowie es überall Befriedigung finden wird, wo das Schöne und Edle in seiner ursprünglichen Gestalt, sei dies im ernsten, sei dies im heitern musikalischen Gewande auftritt. Und wenn es so durch Poesie und Musik das Schöne und Edle auch in der Form und in deren Uebereinstimmung mit der Idee erfaßt, so hat es auch hier das Göttliche in der Tonkunst gefunden, und das Unlautere und Ungöttliche von derselben auszuschließen verstandeu.

Zwanzigstes Kapitel.

Episch-lyrische Texte.

Die Ballade ist es besonders, welche die episch-lyrische Poesie repräsentirt. Es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der Schiller'schen und zwischen der Göthe'schen Ballade, und auf Grund dieses Unterschiedes hat man neuerdings jene vorzugsweise Romanzen, diese Balladen genannt. Als Romanzen gehören jene mehr der Epik, und daher weniger der Musik an, als die Balladen, in welcher sich zur Epik die Lyrik gesellt. Als eine der schönsten Balladen ist unstreitig Göthe's Erlkönig zu nennen, und da dieser, wie auch die demselben durch Franz Schubert gegebene Musik allgemein bekannt ist, so möge sie uns bei unsern Auseinandersetzungen hier zum Vorbilde dienen.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind; Er hat den Knaben wohl in dem Arm; Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

„Mein Sohn, was birgst du so bang' dein Gesicht?" — „Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?" — „Mein Sohn! es ist ein Nebelstreif." —

„Du liebes Kind! komm, geh mit mir! Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir; Manch' bunte Blumen sind an dem Strand; Meine Mutter hat manch' gülden Gewand." —

„Mein Vater, mein Vater! und hörest du nicht, Was Erlenkönig mir leise verspricht?" — „Sei ruhig, beibe ruhig, mein Kind! In dürren Blättern säuselt der Wind." —

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn? Meine Töchter sollen dich

warten schön; Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n, Und wiegen und tanzen und singen dich ein."

„Mein Vater, mein Vater! und siehst du nicht dort Erlkönigs Töchter am düsteren Ort!" — „Mein Sohn, mein Sohn! ich seh' es genau; Es scheinen die alten Weiden so grau." —

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt." — „Mein Vater, mein Vater! jetzt faßt er mich an! Erlkönig hat mir ein Leid's gethan?" —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind, Er hält in den Armen das ächzende Kind, Erreicht den Hof mit Mühe und Noth; In seinen Armen das Kind war todt. —

Das Gedicht verdankt seinen Ursprung einer Volkssage, derzufolge eine zahllose Menge unsichtbarer Wesen, als Elfen, Oreaden, Sylphiden in den Lüften schweben und den Wald beleben, und von denen der Erlkönig zuweilen den Menschen erscheint, welche er in sein Geisterreich locken will. Der Dichter führt uns in seiner Ballade den Vater mit seinem Sohne vor und schildert uns den Knaben in den Momenten, wo er den Erlkönig zu sehen wähnt, und wo er, von des Erlkönigs Geistergestalt und unheimlichem Geflüster erschreckt, dem Tode in die Arme sinkt. Das Epische des Gedichtes finden wir demnach in der Schilderung der Begebenheit an den drei Personen: Sohn, Vater und Erlkönig. Durch die epische Darstellung hindurch ziehen sich lyrische Elemente, die dem Ganzen eine eigenthümliche Färbung verleihen und durch diese die Phantasie und das Gemüth des Hörers gewaltig erregen. Im Sohne ist es die Angst, der Schreck, im Vater die Besorgniß und die scheinbare Ruhe, in dem Geiste das Einschmeichelnde, das Lockende, was uns mit jeder neuen Situation auch neu ergreift und zusammen mit dem mystischen Schleier der Geistergestalten, dem unheimlichen Dunkel der Nacht und dem schaurigen Toben der äußern Elemente mit geheimem Grausen erfüllt. Der Gegenstand des Gedichtes läßt die geheimsten Saiten unsers Gemüths vibriren und erweckt in uns unwillkürlich ein Verlangen nach Musik, welche den mystischen Reiz des Ganzen erhöhen soll. Und da löst die Musik zum Erlkönig von Franz Schubert in der Darstellung des Epischen sowohl, als des Lyrischen ihre Aufgabe auf wundersame Weise. Die epischen Momente treten uns in dem Gedichte in einer Reihe von Bildern entgegen, deren jedes einzelne von der Strophenform wie von einem Rahmen umgrenzt ist.

Das Gemälde der ersten Strophe stellt dar:

Die einbrechende Nacht. In tiefe Dämmerung eingehüllt erblicken wir die Bäume, deren Gipfel durch den Wind nach der einen Seite hin gebogen sind. Auf dem Waldwege reitet der Vater, dessen fliegender Mantel und gelöstes Haar den Sturm der Nacht ankünden. Fest umklammert mit seinen Armen hält er den Knaben.

Str. 2. Der Wald. Aengstlich verbirgt der Sohn sein Gesicht, indem er mit dem Finger nach der Gegend deutet, wo der Geist als helle Lichtgestalt sichtbar geworden.

Str. 6. Wildes Gestrüpp umgrenzt die Scene. Der Vater reitet bei einer alten

Ruine an einem Sumpfe vorbei, an dem alte, leuchtende Weiden stehen. Der Sohn erscheint aufgeregter.

Str. 8. Die Bewegung des Pferdes deutet hin auf eine große Anstrengung, und das verstörte Aussehen des Vaters auf die innere Herzensangst. In dem Hintergrunde erblickt man ein Licht, das aus einem Hofe dem Reiter entgegen leuchtet. Des Kindes Bewegung verräth die große Angst desselben.

Der Reiter hat den Hof erreicht; das Pferd steht still; der Vater hält in den Armen den todten Knaben. —

Ganz analog der Poesie behandelt die Musik das Epische einestheils erzählend, anderntheils schildernd. Ersteres geschieht durch die Recitativform, letzteres durch die Tonbilder, die, ähnlich wie die Bilder der Poesie, hier die Musik durchweben. Solche Tonbilder, die durch die Tonmalerei ihren Ausdruck gewinnen, sind 1. das Reiten = in der schnellen Tonfolge, das einsame Reiten = in dem stets gleichmäßigen g, das eilende Reiten = in dem accelerando der Töne, das Traben des Pferdes = in den rapide aufwärts fliegenden Triolen des Basses — der Nebelstreif = in den lieblich tönenden Konsonanzen des Basses durch die eintönige Nacht, welche durch das unausgesetzt aufeinanderfolgende f charakterisirt wird — das Säuseln des Windes = in dem Tongeflüster der Triolen mit leise vorschlagenden Bässen — das Wiegen und Tanzen = in den schwebenden Oktaven der Melodie und den wiegenden Akkordtönen gleichmäßig auf- und abwogender Triolen im Basse — der düstere Ort = in der grellen Dissonanz dis gegen das unmittelbar nachfolgende e —.

Die Schönheit eines Gedichtes hängt ab 1. von dessen **Inhalte** und 2. von dessen **Form**. Der Inhalt begreift in sich den **Stoff**, welcher der Poesie zu Grunde liegt, und die **Form**, die **Sprache** und den **Strophen**- und **Versbau**. Die Schönheit der Musik ist ähnlich, wie in der Poesie, auch in dem Inhalt und in der Form zu suchen. Der Inhalt gewinnt besonders durch zweierlei ein allgemeines oder ein besonderes Interesse, und zwar 1. durch das **Anziehende des dargestellten Gegenstandes und dessen Wirkung auf Phantasie und Gemüth** und 2. durch die **naturgemäße Entwickelung und Steigerung der Motive und Situationen, welche der Gegenstand offenbart und veranlaßt**. Das Anziehende in der Sage von dem Erlkönig, sowie das wunderbare Einwirken der Handlung auf Phantasie und Gemüth haben wir bereits erkannt. Die wunderbare Steigerung der Situationen aber, wodurch immer wieder neue Sympathieen erregt werden, so oft man auch das Gedicht hören mag, verdient wohl noch eine speciellere Besprechung. Wir unterscheiden in der Situation des Gedichtes die **Einleitungs**-, die **Haupt**- und die **Schlußscene**. In jeder tritt uns die Handlung in einer so naturgemäßen, vollendeten Steigerung entgegen, daß eine natürlichere Art der Entwickelung nicht leicht denkbar ist.

Steigerung in der **Einleitung**. In der ersten Hälfte der 1. Strophe:

1. Es reitet irgend **Jemand** spät durch die Nacht.
2. Es ist der **Vater**.
3. Es ist der **Vater** mit seinem **Kind**.

4. Dieses Kind ist ein Knabe.

In der 2. Hälfte der 1. Strophe:

1. Der Vater hat den Knaben wohl in dem Arm, daß er nicht falle.
2. Er faßt ihn sicher, daß er ihm in der Dunkelheit nicht entrissen werde.
3. Er hält ihn warm, daß sich der Knabe wohl fühle bei dem Vater.

Steigerung in der Hauptscene:

I. Der Knabe.

1. Str. 2. Ein unheimliches Gefühl beschleicht den Knaben.
2. Str. 4. Dieses Gefühl verwandelt sich in Mißtrauen.
3. Str. 6. Dieses Mißtrauen wird zur Furcht vor einem Unglück.
4. Str. 7. Diese Furcht wird zum Schreck, zum Entsetzen.

II. Der Vater.

1. Str. 2. Was du siehst, ist kein Unglück bringender Gegenstand, nur eine natürliche Erscheinung. Da sich der Knabe mit dieser Erklärung nicht beruhigt:
2. Str. 4. Es ist ein Gegenstand, aber ein natürlicher, der Wind. Da sich der Knabe mit dieser Erklärung noch nicht beruhigt:
3. Str. 6. Es ist ein wirklicher Gegenstand, aber ein unschädlicher, es sind die alten Weiden.

III. Der Geist.

1. Str. 3. Der Geist in der Persönlichkeit eines Erwachsenen will mit dem Knaben spielen. Da aber ein Erwachsener das jugendliche Gemüth schwer zu verlocken vermag,
2. Str. 5. Die Töchter sollen mit ihm tanzen und spielen. Da diese dem Knaben aber fremd sind,
3. Str. 7. Er schmeichelt der Eitelkeit des Knaben, indem er auf dessen schöne Gestalt anspielt. Da dieses noch nicht wirkt, so braucht er Gewalt.

Steigerung in der Schlußscene: Die eine Hälfte der Strophe 8.

1. Dem Vater grauset's.
2. Er reitet geschwind, eine Folge des Grausens.
3. Er erreicht den Hof mit Mühe und Noth, ein Beweis, wie gewaltig das Grausen und die Anstrengung gewesen.

Andere Hälfte der Str. 8:

1. Des Vater hält das ächzende Kind,
2. In seinen Arme das Kind war todt.

Daß sich die Steigerung im musikalischen Inhalte nur an den lyrischen Momenten geltend zu machen habe, dieselbe mithin nur der Hauptscene angehöre, versteht sich von selbst. Das erste Stadium der Angst des Sohnes bilden die einfachen, klagenden Molltöne des Dreiklanges, das zweite die sich drängenden und an Tonstärke zunehmenden Sekunden, das letzte die herzzerschneidenden Dissonanzen in verstärkten Toncombinationen, von denen die vom hohen g zum tiefen g sinkenden Töne die Zeichen des gewichenen Lebens sind. — Die scheinbare, aber doch Besorgniß verrathende Ruhe des Vaters modificirt ihren Charakter je nach der sich drohend und drohender gestaltenden

Situation: zuerst als arglose und bestimmt hingestellte Erklärung in den harmlosen, klaren Tönen des b-Dreiklanges und dessen Vierklanges; dann als scheinbar bestimmte, aber einen leisen Anflug von Zaghaftigkeit verrathende zweite Erklärung in den schwankenden, unbestimmteren Mollklängen; zuletzt als die ängstlich schnelle, Unentschlossenheit bekundende Erklärung in den hastig folgenden und dann lang sich ausdehnenden Tönen des d-moll. — Wie verlockend sind die Melodien, welche die Musik den Worten des Geistes verliehen, eine lieblicher und einschmeichelnder, als die andere, bis sich der letzten erst eine, dann aber einige Dissonanzen einmischen und die Schmeichelei zur Drohung umwandeln.

Der Inhalt der Poesie im Allgemeinen hat auf die Form eines poetischen Produktes Einfluß, sofern ein heiteres, launiges Sujet auch eine leichte, ein ernstes Sujet eine ernste, ein tragisches Sujet eine der Tragik entsprechende Form verlangt. Erlkönig enthält ein tragisches Sujet, daher die der Tragik entsprechende Form sowohl in der Poesie, als in der Musik.

1. In dem Vermaß Jambisch = Anapästisch —, ◡ — ◡ ◡ —
in dem gemessenen C-Takt und in der G-moll-Tonart.

2. In der Mischung dieser Vermaße nach der Mischung der lyrischen Elemente; — wo die Ruhe hervortritt weniger gemischt, Str. 3.:

Du liebes Kind, komm, geh' mit mir,
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — |
Gar schö- | ne Spie- | le spiel' | ich mit | dir;
— | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ | —

Str. 4.:

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ — |
In dür- | ren Blät- | tern säu- | selt der Wind.
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ ◡ — |

wo die Leidenschaftlichkeit hervortrit mehr gemischt, Str. 4.:

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Was Er- len - kö - nig mir lei - se ver - spricht?
◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

Str. 7.:

Mein Vater, mein Vater! jetzt faßt er mich an!
◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge - than.
{ — — ◡ — ◡ ◡ — ◡ —
{ ◡ —

In der Musik eine ähnliche Mischung bei den betreffenden Stellen: die Ruhe in dem gleichmäßigen Hin- und Herschweben konsonirender Töne, die Unruhe in dem leidenschaftlichen Auf- und Niederwogen sich häufender Triolen, in den zwei Achteln gegen Triolen, in dem accelerando, in den sich jagenden Dissonanzen, in dem öftern Wechsel des Tempo u. s. w.

3. in der lebendigen Sprache der Schilderung, welcher in der

Musik das schnelle Tempo und die durchgängig beibehaltenen Triolenformen mit den lebhafteren Motiven der Melodien entsprechen. —

4. In der Anwendung des Imperfekt im letzten Verse „war todt", (durch das ganze Gedicht hindurch ist das Präsens gebraucht), um durch Entrückung des schaurigen Endes in die Vergangenheit den schauerlichen Eindruck desselben auf den Hörer zu mildern. In der Musik ist dem entsprechend auf dem Worte „Kind" eine Fermate angebracht. Der Hörer wird auf das tragische Ende durch eine Zögerung vorbereitet, und diese sänftigt die Aufregung. Damit der letzte Eindruck den allgemeinen Eindruck des Ganzen nicht schwäche, endigt die Musik wider Erwarten mit forte im Vierklang und Dreiklang und wirft uns, die wir von der schauerlichen Schönheit des Ganzen noch bewegt sind, mitten in die Scene zurück.

Ein Gedicht, in dem Inhalt und Form so mit einander harmoniren, wie im Erlkönig, ist ein klassisches Gedicht und der Dichter desselben ein Klassiker. Eine Musik, die in ihrer Art dieselbe Vollendung offenbart, als das Gedicht, nennen wir eine klassische Musik und den Komponisten solcher Musik einen Klassiker. Klassische Produkte enthalten Elemente wahrer Bildung; an ihnen lernt sich Geist und Gemüth erheben, denn aus ihnen strahlt uns das Göttliche der Tonkunst in seiner Glorie entgegen.

Im theoretisch-praktischen Gesangs-Cursus ist für die Behandlung des Episch-Lyrischen die Lore-Ley gewählt. Aus der flüchtigen Auseinandersetzung des Erlkönigs ergiebt sich, was bei der Besprechung über die Lore-Ley in der Schule zu berücksichtigen ist. Ob bei andern Stoffen dieser Art mit einer ähnlichen Ausführlichkeit wie beim Erlkönig zu verfahren, hängt von der Ergiebigkeit des poetischen Stoffes und von dem geistigen Standpunkte ab, den die Schüler durch den Unterricht gewonnen haben.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Zerstreute Bemerkungen.

1. Die musikalischen Schreibübungen ziehen sich im Unterrichte durch alle Stufen hindurch. Für die oberen Stufen habe ich dieselben in den letzten Kapiteln nicht speciell aufgeführt, um den Ideengang nicht zu unterbrechen. In dem Entwurfe eines Gesangplanes für die höhere Töchterschule, wie ich ihn in einem besonderen Anhange diesem Buche nachgefügt, möge man auf den entsprechenden Stufen die Art solcher Uebungen ersehen.

2. Was die Punkte 4 und 5 in Lection 5. IV anbetrifft, so hat der Lehrer seinen Schülern einen nicht unbedeutenden Schatz von biographischen Notizen zu liefern. Wie er dies thun will, bleibt ihm überlassen. Zweckmäßig wäre es, wenn Biographien berühmter Liederdichter,

und besonders Liederkomponisten zu einer passenden Schülerlektüre bearbeitet und diese durch die Schulbibliothek den Schülern in die Hände gegeben würde.

3. Dem Gesanglehrer muß in allen höheren Schulen ein guter Flügel zur Verfügung stehen. Es ist gar keine Frage, daß eine volle Harmonie, wie sie auf einem solchen Instrumente zu schaffen ist, das Interesse der Schüler für die Tonkunst unendlich erhöhen muß. Der Förderung musikalisch-ästhetisch-gemüthlicher Bildung unserer Jugend sollte man wohl ein so kleines materielles Opfer bringen können.

4. Auch in Töchterschulen müssen von Zeit zu Zeit Schulgesangfeste gefeiert werden, wie es in Gymnasien und Realschulen geschieht. Der Segen solcher Feste ist unbestreitbar. Daß dergleichen Feierlichkeiten gerade bei Mädchen etwas Bedenkliches haben sollen, ist wohl nur ein Vorurtheil. Jeder Schulvorstand wird ein solches Arrangement in der Feierlichkeit sowohl, als in der Wahl des Auditoriums zu treffen wissen, daß dadurch alle Bedenken beseitigt werden können.

5. Unerläßlich ist zum Gedeihen der Gesangspflege, daß jede Schule ein Liederbuch habe, in dem nur solche Lieder enthalten, die bewährte, geschmackvolle Musik und wahrhaft poetische Texte liefern. Auf jeder Seite eines solchen Liederwerkes muß dem Schüler die Hoheit und die Würde der Kunst entgegenstrahlen. Liedersammlungen, welche dieser Bedingung nicht entsprechen, sind von der Schule durchaus fern zu halten.

6. Alle Lieder sind dem Gedächtnisse fest einzuprägen, damit sie im späteren Leben erfreuliche Reminiscenzen aus der Jugend seien, und damit der göttliche Inhalt von Poesie und Musik den kindlichen Geist und das kindliche Gemüth tief durchdringe.

7. Schüler sind so zu gewöhnen, daß sie die Lieder ohne vorliegende Noten vortragen können.

8. Exkursionen ins Freie sollten von den einzelnen Schulklassen mehr unternommen werden, als es geschieht, und auf denselben Gespräch, Spiel und Gesang zur Lust und Freude abwechseln.

9. Was ist von der Ansicht zu halten: „Kinder dürfen nicht so früh singen?“ Eben so viel, als von der Ansicht: „Kinder sollen nicht so früh lesen“. Anhaltendes Singen und anhaltendes Lesen erschlaffen die Kehlkopfmuskeln in gleichem Grade. Vernünftige Behandlung des Gesangunterrichtes übt den wohlthätigsten Einfluß auf das Stimmorgan, auf den Körper überhaupt und auf Geist und Gemüth ganz besonders.

10. In Familienzirkeln sollte der Kindergesang emsig gepflegt, die technische Seite des Klavierspiels dagegen ein wenig beschränkt werden. Abgesehen von den ästhetischen Reizen, die der Gesang überhaupt hat, begünstigt er das körperliche Gedeihen, stärkt das Stimmorgan, veredelt das Gemüth, fördert Eintracht, Sanftmuth und Menschenliebe, legt der Eitelkeit und der Selbstgefälligkeit einen Zaum an, flößt Sinn für Poesie und Religion ein, bewahrt vor vielen Ungebührlichkeiten und

ist die Musik, welche in späteren Jahren von Männern sowohl, als von Frauen nach den Berufsgeschäften des Tages in der bequemsten und angenehmsten Weise getrieben werden kann.

Die Klaviermusik ist als abstrakte Musik dem allergrößesten Theil der Jugend unmeßbar, und diese sieht in derselben meist nur schöne Klänge, die das Ohr ergötzen. Die Klaviermusik steht in ihrer Wirkung auf Geist und Gemüth als Erziehungsmoment dem Gesange bei weitem nach, befördert bei einseitigem Unterrichte leicht Gedankenlosigkeit, pedantisches Wesen, Eitelkeit, Anmaßung, wie denn auch das anhaltende Sitzen bei den mechanischen Pianostudien der körperlichen Entwickelung nicht sehr günstig ist. Klavierspielen muß das Kind lerlernen; doch darf die zu erstrebende Technik nicht Zweck, sondern nur Mittel sein, durch welches dem Zögling ermöglicht wird, den Gesang am Klaviere zu pflegen, oder falls die Stimme von der Natur versagt ist, das Klavier als Stimme zu behandeln. Hat der Schüler die Mechanik so weit überwunden, daß er mit Geschick und Geschmack die Liedform zu behandeln versteht, so genügt das vollkommen. Von Anlage, Zeit, geistiger Bildung im Allgemeinen hängt es ab, ob den Klavierstudien ohne Nachtheil der harmonischen Entwickelung des Geistes noch mehr Sorgfalt zu widmen, oder nicht.

11. Die Pflege des Gesanges in Schule und Haus ist ein so wichtiger, tief in das Leben eingreifender Gegenstand ästhetischer, sittlicher, politischer, nationaler Natur, daß die Gesangslehrer der verschiedenen Städte des Vaterlandes ein Organ gründen sollten, durch das die Ansichten und Erfahrungen auf diesem Gebiete allgemeine Verbreitung fänden. In diesem Organe sind die Interessen der Gesangskunst ohne Rücksicht auf Person in unparteiischer Weise in Wort und Gegenwort zu besprechen. Zu einem Urtheil über Gesang sind alle berechtigt, welche auf dem Boden musikalisch-ästhetischer Studien, allgemeiner Wissenschaftlichkeit, der Erfahrung und der Gerechtigkeit stehen.

12. Gesanglehrer sollten in selbsteigener Person den Gesang in den verschiedenartigsten Lehranstalten kennen lernen, und sich überzeugen, ob der Gesang allen musikalisch-ästhetischen Anforderungen entspreche und auf die Disciplin der Klasse den heilsamen Einfluß ausübe, den derselbe ausüben muß.

13. Man kann zu dem Gesanglehrer nicht sagen: Mach' mir einmal vor, wie eigentlich Gesangunterricht zu ertheilen ist! Es verhält sich mit dem Gesangunterricht, wie mit dem Religionsunterricht. Der für die Schüler ergiebigste Gesangunterricht ist der, wo der Lehrer sich mit voller Innigkeit und Gemüthlichkeit seinen Schülern hingeben kann. Dazu gehört eine Weihe, eine Stimmung, die sich nicht erkünsteln, am allerwenigsten aber auf Befehl schaffen läßt. Willst du indeß die Art und Weise des Lehrers genau kennen lernen, so besuche seinen Unterricht zu den verschiedensten Zeiten, und beobachte genau und schnell alle, auch die geringfügigsten Winke an Lehrer und Schü-

lern. Als einst eine Französin gefragt wurde: „Wie sprechen Sie dieses Wort aus?“ antwortete sie: „Das kann ich Ihnen nicht sagen; warten Sie, bis ich's einmal zufällig in der Rede anwende; dann können Sie's genau hören!“ Darin liegt ein Fingerzeig für alle, welche den Gesangunterricht bei erfahrenen Gesanglehrern beobachten und davon lernen wollen.

14. Was ist von der Ansicht zu halten: „Kinder müssen nur erste, oder nur zweite Stimme, niemals aber beide abwechselnd singen“—? Man ist in dem Wahne, Kinder, wenn sie bald diese, bald jene Stimme singen, verderben ihre Stimme. Das ist irrthümlich. Vor der Mutationsperiode ist dieses abwechselnde Singen von gar keinem nachtheiligen Einfluß auf Stimmcharakter, wohl aber ein gutes Mittel, Schüler zur Selbstständigkeit im Treffen der Intervalle zu bringen. Nach der Mutation tritt der eigentliche Stimmcharakter hervor, welcher dann durch das Singen e i n e r, nämlich der durch die Klangfarbe bestimmten Stimmart, in seiner ursprünglichen Unverfälschtheit zu entwickeln ist. Indeß ist das abwechselnde Singen der verschiedenen Stimmen in der Schule nur als momentane Uebung zu betrachten; da im Interesse der Gesangeswirkung der ersten Stimme stets die hochliegenden, Sopran ähnlichen, der zweiten Stimme aber stets die tiefer liegenden, Alt ähnlichen Stimmen überwiesen sein werden.

15. In den ersten drei Jahren nach der Mutation sollte man die Stimme nur an der einfachen Liedform üben, Koloraturgesang jedoch nur unter ganz besonderer Leitung eines sachverständigen, erfahrenen Gesanglehrers pflegen. Die Theilnahme an Gesangvereinen, in denen ausschließlich Bach'sche oder Händel'sche Musik unter Leitung irgend eines Musikdirektors, Musiklehrers 2c., der bisher nur Instrumentalmusik getrieben, gesungen wird, ist nicht zu empfehlen. So wie ein Komponist, der nur Instrumentalmusik geschrieben, im Gebiete der Vokalmusik nicht unerhebliche faux pas macht, eben so wird ein Musiker, der nur das Wesen des Instrumentalen kennt, in der Behandlung der menschlichen Stimme auf Abwege gerathen.

16. Der theoretisch-praktische Gesangs-Cursus ist auch für Seminarien geschrieben, damit die künftigen Lehrer lernen mögen, aus dem gelieferten theoretischen Stoffe: W o r a u f d e r U n t e r r i c h t z u r E r s t r e b u n g m u s i k a l i s c h e r E i n s i c h t g a n z b e s o n d e r s z u a c h t e n h a b e, und aus den gelieferten Liedern: W i e e i n e g u t e, s a n g b a r e, v o l k s t h ü m l i c h e M e l o d i e f ü r d e n S c h u l g e s a n g b e s c h a f f e n s e i n m ü s s e, u n d w i e d i e H a r m o n i s i r u n g e i n e s L i e d e s f ü r d i e S c h u l e i n d e r a l l e r n a t ü r l i c h s t e n u n d s a n g b a r s t e n W e i s e g e s c h e h e n m ü s s e. Sollen die Lieder von den Seminaristen gesungen werden, so ist der dreistimmige oder der vierstimmige Tonsatz dazu unter Anleitung des Gesanglehrers von den Seminaristen selbst zu suchen, und dann jedesmal zu prüfen, welcher

von den gefundenen Tonsätzen der Natürlichkeit und der Sangbarkeit am ersten entspreche.

17. Noch einmal und zwar dringend sei es allen Lehrern, die sich meines theoretisch-praktischen Gesangs-Cursus bei ihrem Unterrichte bedienen, empfohlen, ja nicht die Regel, sondern die lebendige Musik des Liedes zum Mittelpunkt des Unterrichtes zu machen. Der Schüler muß sich schon mitten auf musikalischem Terrain sehen; er muß dasselbe sogar schon beherrschen, ehe ihm an der Musik die Regel zum Bewußtsein geführt werden darf. Wenn er die Melodie ohne Hülfe des Lehrers singen kann, dann erst lernt er sein natürliches Singen mit dem durch die Kunstregel veredelten Singen vergleichen und daraus urtheilen, was das Unedle und was das Edle, was das Unschöne und was das Schöne, was das Geschmacklose und was das Geschmackvolle, was das Gehaltlose und was das Gehaltvolle, was das Seelenlose und was das Seelenvolle, was der Schein und was die Wahrheit, was das Ungöttliche und was das Göttliche in der Tonkunst sei.

Schlußwort.

Es ist unstreitig eine nicht geringe Aufgabe für den Gesanglehrer, seinen Schülern den Gesammtstoff zum Bewußtsein zu bringen, wie er der Theorie nach in diesem Werkchen, der Praxis nach in meinem theoretisch-praktischen Gesangs-Cursus skizzenweise aufgezeichnet ist. Die Aufgabe ist aber zu erreichen, wenn nur in dem ganzen Bildungsgange der Jugend der organisch zusammenhängende Stufengang der Lectionen auf allen Altersstufen berücksichtigt worden. Ein unsicheres Hin- und Hertappen, ein unbestimmtes Experimentiren ohne Grund und Ziel, so wie ein bloßes Einexerciren glatter Tonformen nützt freilich nichts: es führt zur Oberflächlichkeit, Einseitigkeit, höchstens zu einer blendenden, gehaltlosen Technik. Haben die Schulen, höhere sowohl, als niedere, nach Kräften das Ihrige geleistet, so wird auch die Kunst selbst in Stadt und Land gehoben werden, und es wird eine Zukunftsmusik entstehen, die länger dauern wird, als Tannhäuser und Lohengrin, und an welcher Jedermann mit Wohlgefallen hängen wird. Ihr tobt und wüthet, daß das Publikum keinen Geschmack habe; daß es bei musikalischen Leistungen so lau, so gleichgültig, so stumpf bleibe; daß es die wahre Kunst nicht zu würdigen wisse; daß es ein Abderitenvolk sei, und was dergleichen Phrasen mehr sind. Wen trifft denn eigentlich der Vorwurf? Nicht das Publikum. Es ist nicht schuld, wenn ihm der Kunstsinn fehlt, oder wenn es nur wenig Interesse für Kunst hat: Schuld daran sind die Schulen, die Musiklehrer, die Musiker. Hätten sie mehr Einsicht verbreitet, so wäre mehr Einsicht da. Das Publikum ist für wahre Kunstpflege nicht unzugänglich, das hat es durch seine über-

große Theilnahme an wahrhaft guten musikalischen Aufführungen in unserer Stadt **Magdeburg** wenigstens genugsam bewiesen. Wenn ihr Musiker und Gesanglehrer erst überall musikalische Einsicht verbreiten möchtet, wie ihr es thun müßtet, dann würde es noch ganz anders werden! Oder ist das musikalische Einsicht verbreiten, wenn ihr in euren Gesangstunden singen lasset bis die Kehlen eintrocknen und höchstens piano und forte ruft? Oder wenn ihr in euren Klavierstunden sitzt und ruft: Noch einmal! — Hier ein andrer Finger! — Leise! — Laut! — ꝛc.? Oder wenn die Phrasenmacher und Lobhudler in Journalen auspofaunen, was besser mit Stillschweigen zu bedecken wäre, nur um für das leidige Geld das Publikum irre zu führen — und wenn dann die, welche die Träger der Kunst sein sollen, sich feige zurückziehen, nicht wagen durch ein verständiges, unparteiisches Urtheil und sachliche Belehrung dem Publikum eine bildende Lektüre zu geben, — höchstens sich mit einem erbärmlichen Nimbus umnebeln, aus dem überall der geistige Proletarier oder der Egoist hervorguckt? Ich meinestheils werfe auf das Publikum keinen Stein, denn ich weiß aus Erfahrung, wie gern es lernt, wenn ihm das Gute in wohlwollender, nicht eigensüchtiger Absicht geboten wird.

Der Schüler, welcher bei seinem Abgange aus der Schule mit Einsicht und Ausdruck singen gelernt, er wird als Erwachsener die Kunst gewiß zu schätzen wissen. Virtuosität wird er achten, aber durch dieselbe nicht entzückt werden; und am wenigsten wird er vor Fingerhelden, die ohne Instrument oftmals in der bemitleidenswerthesten geistigen Blöße erscheinen, in Bewunderung stehen und sie in den Himmel erheben. Freilich werden dann solche Routiniers über Gleichgültigkeit, Geschmacklosigkeit und Mangel an Bildung des Publikums noch mehr zu klagen haben, als zuvor. Was liegt daran? Mögen sie nicht Virtuosen allein, mögen sie Künstler im wahren Sinne des Wortes sein und die Kunst nicht als eine melkende Kuh ansehen, die sie reichlich mit Butter versorgen soll. Die Virtuosenperiode ist vorbei. Sie war nothwendig in dem Entwickelungsgange der Kunst; sie war wünschenswerth, damit wir einsehen lernten, zu welcher unglaublichen Höhe der Technik sich auch die Tonkunst aufzuschwingen vermochte. Allen Respekt vor den Virtuosen, die jener Periode angehören! Ihre Virtuosität aber als Ziel aller musikalischen Bildung hinstellen und mit Vernachlässigung aller andern geistigen Anlagen danach jagen: welche Thorheit! Gerade das Virtuosenthum hat uns mit Macht auf den Weg zur Einfachheit zurückgedrängt und uns den hohen Werth dieser Einfachheit, so wie deren wohlthätige Wirkung auf unser Gemüth spüren lassen. Oder wollen wir das eine wohlthätige Wirkung nennen, wenn in unsern Konzertsälen und Theatern das Auge voll Bewunderung auf den Fingern ruht, die gleich den Seiltänzern und Escamoteurs ihre Sprünge und Kunststücke auf Tasten und Saiten vollbringen? Oder wollen wir das wahren Genuß nennen, wenn sich unser Ohr an den musikalischen Zerrbildern zu weiden sucht, in welchen die herrlichsten Motive unserer Meister zur Karrikatur erniedrigt werden? Oder fühlen wir uns wahrhaft ergriffen, wenn die burlesken Figuren, die abenteuerlichen Tongestalten, die widernatürlichsten Klanggebilde sogenannter Carnevalsmusik Auge und Ohr umgaukeln und beide im Glanze der Technik zu bezaubern

trachten? Kaum ist der musikalische Tand zerstoben; kaum ist der musikalische Traum verronnen: so tritt auch schon die Leere des Gemüthes hervor und treibt den Geist zu den Fragen: „Warum läßt mich die Kunst so kalt!“ „Wo ist die Gluth, die mich für das Göttliche entflammen soll?“ „Wo ist der Geist, der mich auf den Flügeln des Gesanges in die Sphären hebt, wo wahres Glück und seliger Friede thront?“ — Und den Fragen folgen die Antworten: „Suche die Würde der Kunst nicht im todten Formenwerk! Suche die Wahrheit der Kunst nicht in blendender Technik! Suche das Göttliche der Kunst nicht im Virtuosenthume! Bemiß die Gaben der Kunst vielmehr nach ihrem innern Werthe; beurtheile alle Kunstleistungen nach dem göttlichen Feuer, das sie in dir entzünden, und wisse, daß äußerer Glanz und bunte Klänge nicht die Boten des Friedens sind!“ — Darum sollen unsre Schüler alle musikalischen Leistungen nach innern Vorzügen, nach innerer Wärme des Gefühls, nach der Hoheit der Idee, aber nicht nach äußerem Glanz bemessen lernen. Mit geläuterten Begriffen wird dann die verkehrte Ansicht, wonach das Gute gar nicht in der Heimath bestehen könne, sondern immer erst aus der Ferne herbeizuholen wäre, mehr und mehr schwinden, und die Männer der Heimath, die mit Einsicht und Eifer in dem Tempel der Musica arbeiten, werden von ihren Landsleuten höher geachtet werden, als es bisher zum großen Theil geschehen. Mit geläuterten Begriffen wird dann auch in Gesellschafts- und Familienzirkeln die Tonkunst in ihrer Einfachheit und Würde Platz gewinnen, und die Gehaltlosigkeit moderner Kunstleistungen, und die musikalische Heuchelei wird zum Heile der Kunst, zum Heile der Menschheit für immer vielleicht verdrängt werden!

Anhang.

Vertheilung des Gesangstoffes auf die sechs singfähigen Klassen einer höheren Töchterschule, auf Grund meines theoretisch-praktischen Gesangs-Cursus.*)

Klasse VI.

Heft I. Lection 1—6.

Die Lieder sind nach dem Gehöre einzuüben. Zu berücksichtigen ist: Körperhaltung. Mundstellung. Athmung. Kenntniß der Noten. Höhe und Tiefe der Töne. Reine Aussprache der Vokale, besonders des a, des kurzen e in den Endsilben, des kurzen i.

Schreibübungen: 1. Notenformen. 2. Abschreiben von Liedern. 3. Sekundenweise melodische Fortschreitungen nach dem Gehöre.

Choräle: 1. Ach bleib mit deiner Gnade. 2. Religion von Gott gegeben. 3. Wach auf mein Herz und singe. 4. Aus meines Herzens Grunde. 5. Sei Lob und Ehr' dem. 6. Lobt Gott, ihr Christen.

*) Die Elementarklasse und die darauf folgende Stufe denken wir uns von dem Klassencyclus der Schule ausgeschlossen.

Klasse V.

Heft I. Lection 7—12. Heft II. Lection 1—3.

Takt. Notenwerth. Pause. Taktarten. Tempo. Bindung. Punkt hinter der Note. Tonbildung. Scala. Intervalle. Chromatische Zeichen.

Schreibübungen: 1. Die Scala in ganzen — halben rc. 2. Die Scala nach den verschiedenen Taktarten. 3. Intervallenbezeichnungen im Liede.

Choräle: 1. Liebster Jesu, wir sind hier. 2. Gott des Himmels und der Erden. 3. Vom Himmel hoch. 4. In allen meinen Thaten. 5. Mir nach, spricht Christus. 6. Es ist gewißlich an der Zeit. 7. Ich dank' dir schon. 6. Nun danket alle Gott.

Klasse IV.

Heft II. Lection 4—12. Heft III. Lection 1. 2. 11.

Behandlung der Doppellaute und Konsonanten. Rhythmisches Lesen. Declamation. Musikalischer Rhythmus. Vortrag. Treffen der Intervalle. Legato und Staccato. Tonreihen. Dur und Moll.

Schreibübungen: 1. Melodien nach dem Gehöre. 2. Rhythmische Eintheilung der Melodien. 3. Verwandlung von Dur in Moll und umgekehrt.

Choräle: 1. Dir, dir Jehovah will ich singen. 2. Jesus meine Zuversicht. 3. Allein Gott in der Höh. 4. Wenn mein Stündlein. 5. Aus tiefer Noth ruf' ich zu dir. 6. Wer nur den lieben Gott. 7. Lobe den Herrn, den mächtigen. 8. Valet will ich dir geben. 9. Jesu, der du meine Seele. 10. Freu' dich sehr, o meine Seele.

Klasse III.

Heft III. Lection 3—10.

Zur Zweistimmigkeit vorbereitende Uebungen. Terzen- und Sextengänge. Melodie und Harmonie. Aesthetik des Tones. Dreiklang. Zerlegung und Umkehrung desselben. Kanon und dessen harmonische Grundlage. Musikalische Schallnachahmungen.

Schreibübungen: 1. Die zweite Stimme in Terzen und Sexten. 2. Der Dreiklang auf jedem beliebigen Grundtone. 3. Zerlegung der Dreiklänge in ihre Intervalle und Zusammensetzung der Dreiklänge aus den Intervallen der Melodie.

Choräle: 1. Was Gott thut, das ist wohlgethan. 2. Wie schön leuchtet der Morgenstern. 3. Wachet auf, ruft uns die Stimme. 4. O Ewigkeit, du Donnerwort. 5. O Gott, du frommer Gott. 6. Befiehl du deine Wege. 7. Alles ist an Gottes Segen. 8. Ermuntre dich, mein schwacher Geist. 9. Gelobet seist du, Jesus Christ.

Klasse II.

Heft IV. Lection 1—4.

In dieser Klasse tritt die eigentliche Zweistimmigkeit auf, daher ist das Hauptaugenmerk des Lehrers auf praktische Singfertigkeit zu richten. Stimmorganismus. Brust- und Falset. Stimmarten. Chor. Vokalmusik. Verwandtschaft zwischen Poesie und Musik. Jambische, trochäische, daktylische, anapästische Metren und deren Melodienformen. Tonaccent nach Metren und Declamation.

Schreibübung: 1. Scansion der Strophe und deren musikalische Analogie.

Choräle: 1. Werde munter mein Gemüthe. 2. Herzliebster Jesu. 3. Herr, ich habe mißgehandelt. 4. Mache dich, mein Geist, bereit. 5. Meine Hoffnung stehet feste. 6. Nun laßt uns den Leib begraben. 7. Eine feste Burg ist unser Gott. 8. Wie groß ist des Allmächt'gen Güte. 9. O Lamm Gottes unschuldig.

Klasse I.

Epische, lyrische, dramatische Poesie und deren Verhältniß zur Musik. Liedcharakter. Eintheilung der Lieder. Arie. Ballade. Oper. Melodram. Oratorium. Messe. Fuge. Ritornell. Recitativ. Liederkomponisten. Liederdichter. Textlicher und musikalischer Zusammenhang im Liede: 1. Schilderungen nach dem Texte mit Heranziehung klassischer lyrischer Produkte. 2. Gefühle und Empfindungen aus dem Texte. 3. Musikalischer Ausdruck der Empfindung und der dadurch bedingte musikalische Vortrag. — Episch-lyrische Poesie. Tonmalerei.

Schreibübungen: 1. Erläuterungen nach Text und Musik. 2. Freier zweistimmiger Tonsatz. — Von den Chorälen sind die schwereren nach dem Choralbuche abzusingen.

Auf den oberen Stufen wird zweistimmig gesungen. Die Dreistimmigkeit ist auf Grund der beiden Stimmarten des weiblichen Stimmorganismus sowie deren Eigenthümlichkeiten in der Mutationsperiode von dem Gesangunterricht ausgeschlossen; höchstens tritt sie zur Erzielung irgend eines musikalischen Effektes ab und zu in solchen Tonstücken auf, wie man sie in meiner „Sammlung von Gesängen auf einfachster akkordlicher Grundlage" vorfindet.

Programm zu einem Schulgesangfeste.

1. Choral „Valet will ich dir geben." Klasse I. II. III.
2. Gloria und Sanctus.*) } Kl. I u. II.
3a. Wasserlied „Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen." } Kl. I u. II.
 b. „Im Grabe ist Ruh'." } Kl. I u. II.
4. Declamation.
5a. Lied „der Mond." Kl. III. } oder { 5a. Duett (Sopran u. Alt).
 b. „Echo im Walde." Kl. IV. (einstimmig) } oder { b. Klavierpiece 4händig.
6. Declamation.
7. „Das Vaterland." } Klasse I und II.
 „Hirtengesang im Frühling." } Klasse I und II.
8a. Morgengebet „Lieber Vater." } Kl. III, oder { 8a. Arie mit Klavier.
 b. Schweizerlied „Uf em Bergli." } Kl. III, oder { b. Duett mit Chor.
9. Dramatische Vorlesung (Deutsch, Französisch oder Englisch).
10a. „Die Riesen und die Zwerge."
 b. „Mein Herz ist im Hochland."

*) Nr. 1 in meiner „Sammlung von Gesängen."

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Merling, Julius,

Der Gesang in der Schule seine Bedeutung und Behandlung zur Förderung musikalischer Einsicht und religiös-ästhetisch-gemüthlicher Bildung

Leipzig 1856